HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

A. E. Brinckmann
Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern

·II·

HANDBUCH
DER
KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. **J. Baum**-Stuttgart; Konservator Dr. **E. v. d. Bercken**-München; Dr. Dr. **I. Beth**-Berlin; Professor Dr. **L. Curtius**-Heidelberg; Privatdozent Dr. **E. Diez**-Wien; Dr. **W. Drost**-Leipzig; Privatdozent Dr. **K. Escher**-Zürich; Konservator Dr. **A. Feulner**-München; Professor Dr. **P. Frankl**-München; Professor Dr. **W. Friedlaender**-Freiburg; Professor Dr. **A. Grisebach**-Breslau; Professor Dr. **A. Haupt**-Hannover; Professor Dr. **E. Hildebrandt**-Berlin; Professor Dr. **H. Hildebrandt**-Stuttgart; Professor Dr. **A. L. Mayer**-München; Professor Dr. **W. Pinder**-Leipzig; Professor Dr. **H. Schmitz**-Berlin; Prof. Dr. **P. Schubring**-Hannover; Professor Dr. **Graf Vitzthum**-Göttingen; Professor Dr. **W. Vogelsang**-Utrecht; Dr. **E. Volbach**-Berlin; Professor Dr. **M. Wackernagel**-Münster; Professor Dr. **A. Weese**-Bern; Professor Dr. **H. Willich**-München; Professor Dr. **O. Wulff**-Berlin

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

DIE BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

BAUKUNST DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS IN DEN ROMANISCHEN LÄNDERN

VON

Dr. A. E. BRINCKMANN

o. Professor der Kunstgeschichte an der Universität Köln

Vierte berichtigte Auflage / Neuntes bis zwölftes Tausend

ZWEITER TEIL

ACADEMIA

BERLIN-NEUBABELSBERG
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

COPYRIGHT 1922 BY
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.
BERLIN-NEUBABELSBERG

F. BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

FRANKREICH

VIII. Grundlagen. — Einflüsse des italienischen Barocks.

Wir gehen zur Baukunst Frankreichs über, deren Einflüsse auf Italien im 18. Jhh. verschiedentlich festgestellt wurden. Es erhebt sich die Frage, welches künstlerische Verhältnis zu Beginn des von uns behandelten Zeitabschnitts zwischen beiden Ländern besteht. Welcher Art sind die Grundvorstellungen vom Bauen in Frankreich? Wirkt die neue Baugesinnung Italiens? Wenn ja, welches Ergebnis haben diese Einflüsse? Wie weit bleibt Frankreich eigenwillig? Welche besonderen Stilphänomene treten auf? Schwanken Einflüsse und Eigenwilligkeit der Rassenbegabung lange hin und her, oder formt sich bald ein geschlossener Sondercharakter als Basis der weiteren Entwicklung?

Von diesen Fragen kann die sehr wichtige erste hier keine Beantwortung finden, da es nötig wäre, tief in die Entwicklung der französischen Renaissance hinabzusteigen. Leider kann auch kein Verweis auf andere Arbeiten gegeben werden. Diese kunstwissenschaftliche Aufgabe ist noch zu lösen, denn weder französische noch deutsche Forscher haben die entscheidenden Feststellungen gemacht, selbst ein v. Geymüller, dessen persönliche Bekanntschaft wir zu den wertvollen Erinnerungen rechnen, bleibt in dem erschienenen Teil seiner unvollendet gebliebenen „Renaissance in Frankreich" die Beantwortung schuldig. In den Rahmen unserer Arbeit kann sie nicht eingefügt werden. Und wenn wir an anderer Stelle wenigstens einen Versuch dazu für das begrenzte Loiregebiet veröffentlichten (Zeitschr. der Arch. u. Ing. Vereine 1911), so leidet auch jene Studie an dem Mangel, wesentlich die plastischen Formen in die Untersuchung einzubeziehen, wo doch erst eine Untersuchung der Raumformen die entscheidenden Feststellungen ergäbe.

Gleich Deutschland macht Frankreich die Bekanntschaft mit der italienischen Renaissance um die Wende des 15. zum 16. Jhh., begünstigt durch die Kriege in Oberitalien und die gewaltige Persönlichkeit Franz I., wobei dann sogleich in der künstlerischen Veranlagung und Vorbereitung, weiter in der Art der Übernahme wesentliche, fördernde Unterschiede Deutschland gegenüber hervortreten. Ebenso ist von Bedeutung, daß es nicht wie für Deutschland an erster Stelle der Kunstkreis Nordostitaliens, sondern der Nordwestitaliens mit dem Zentrum Mailand ist, der Einfluß gewinnt. Die italienische Renaissance hat nun zu dieser Zeit bereits die Entwicklung eines Jahrhunderts hinter sich. Mit Riesenschritten war sie vorwärts gegangen, nachdem vorbereitend schon die italienische Gotik alle auf Körperlichkeit ausgehenden räumlichen und plastischen Vorstellungen im Gegensatz zu der überwiegend plastisch-funktionellen Auffassung des Nordens entwickelt hatte. Als gegen die Mitte des 16. Jhhs. die Renaissance in Frankreich wirklich Fuß faßt, tauchen in Italien bereits neue Formprobleme auf. Frankreich steht so einer Fülle von verschiedenen Formelementen gegenüber, die ihm sämtlich neu sind, die es zunächst nur äußerlich übernimmt, ohne den umfassenden Komplexen der langentwickelten räumlichen und plastischen Vorstellungen Italiens nachdenken zu können. Die französische Baukunst des 16. Jhhs. verlegt daher, hauptsächlich nur den kleinsten plastischen Formelementen nachgehend, ähnlich wie die deutsche, den Schwerpunkt in das Dekorative, wenngleich sich schon, schaltet man selbst Bauten von Italienern wie Primaticcio, Rosso Rossi, Serlio aus, in Bauten wie Chambord — geht der Gedanke doch auf Lionardo zurück? —, in Entwürfen der Ducerceaus ein klareres Denken in Raumgebilden ankündet, als es Deutschland besitzt. Die Freude am Dekorativen erklärt auch, daß dekorative Strömungen anderer Nachbarländer, so der Niederlande, Deutschlands Einfluß gewinnen. Ebenso findet damit eine Erklärung die Erscheinung, daß dekorative Elemente verschiedener Stilstufen übernommen werden, daß ferner in dem Augenblick, wo französische Baumeister in ihren räumlichen und plasti-

schen Vorstellungen die Stufe der italienischen Hochrenaissance und des Frühbarocks erreicht haben, ein Rückschritt im Dekorativen stattfindet. Die dekorativen Barockformen Oberitaliens waren in Frankreich lange heimisch, als in der ersten Hälfte des 17. Jhhs. Vouet zu dem Groteskenschatz Raffaellos zurückkehrt.

In hinreißender Dramatik entwickelte die italienische Barockbaukunst in anderthalb Jahrhunderten ihre sämtlichen Probleme, getragen von einer Fülle unterschiedlicher, unerhört begabter Künstlerpersönlichkeiten. In der Lust an Entwicklung versinkt jedes Gefühl, das sich Rechenschaft geben zu müssen glaubt, über das anvertraute Erbe, bis zu dem Augenblick, wo eine rückläufige Bewegung festzustellen ist (S. 142). Der reife Barock hält sich frei von ausgebildeter historischer Kritik und Theorie. Nur von den Säulenordnungen, das heißt von dem Unselbstverständlichen, wird gehandelt, da die wechselnden Formen der Raum- und Plastikvorstellungen selbstverständliche sind, und auch da geht man über Palladio, Vignola und Scamozzi kaum hinaus. Dagegen setzen die Ableitung der französischen Baukunst aus fremdem Kunstschaffen, die besondere geistige Veranlagung der Rasse, die in Descartes, Voltaire, Diderot auf philosophischem Gebiet zu gipfeln scheint, die französischen Baumeister sogleich in ein kritisches Verhältnis zu den Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart des eigenen Landes wie der beeinflussenden Nachbarländer. Diese Kritik muß sich ihre eigenen Grundlagen in der Anerkennung von mustergültigen Schöpfungen schaffen, die in der französischen, italienischen, besonders aber der antiken Baukunst gesucht und gefunden werden. Der stark konservative Zug der französischen Baukunst findet in Anerkennung solcher Muster seine Erklärung. Andrerseits stellt produktiv diese Kritik Gesetze auf, wie sie Italien in seiner ungezügelten Freiheit nicht oder doch nur ganz beschränkt anerkennt. Eine große Zahl theoretischer Schriften entsteht, eine kritische und ästhetische Begriffsbildung findet zum erstenmal seit der römischen Antike, und klarer als in dieser, statt, denn die italienische Renaissance ist hierin nicht eigentlich produktiv. Ideale Entwürfe, die in Italien meist ein Hingerissenwerden durch künstlerische Vorstellungskraft anzeigen und jenseits aller Realität bleiben, setzen in Frankreich das Normale, Typische fest. Polifilios Hypnerotomachia, Guarinis Architettura Civile (S. 78) einerseits, andrerseits F. Blondels Cours d'Architecture (S. 229), das Manuskript Saint Hilarions (S. 236) legen den tiefen Unterschied zwischen italienischem und französischem Vorstellungsvermögen und Vorstellungswollen dar. Dort Überschwang der Begabung, hier Disziplin, dort ein grenzenloses Formen, hier ein begrenzendes Rechnen. Das Wort Boileaus „Aimez donc la raison" könnte man als Motto der französischen Baukunst voranstellen. Borominos Fassade von S. Carlo (Abb. 114) F. Blondels Porte S. Denis (Abb. 252) sind gleichzeitig entstanden, beide verkörpern die Begabung ihrer Nation und beide haben den größten Einfluß ausgeübt, beide aber trennt eine unüberbrückbare Kluft.

Der Brennpunkt, um den sich diese rationalen Bestrebungen sammeln, wird die am 31. Dezember 1671 in Paris unter Colbert gegründete Académie d'Architecture, das Gegenstück der 1648 gegründeten Académie de Peinture et Sculpture, welch letzte seit 1676 Abzweigungen in der Provinz bildet. Ihre auf theoretische Zentralisation ausgehenden Ziele legt F. Blondel in der Eröffnungsrede dar, abgedruckt als Einleitung seines Cours d'Architecture (S. 229); ihre Sitzungsberichte, die Procès-verbaux, sind wesentlich für das Verständnis der französischen Baukunst.

Und doch würde man zu weit gehen, einzig solchen theoretischen Darlegungen in der Beurteilung der Baugeschichte sich anzuschließen, wenngleich mehr aus ihnen zu schöpfen ist, als bisher geschehen und ein wesentlicher Teil unserer Darlegungen ihnen gewidmet sein wird.

Eine gewisse Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit bleibt immer erhalten und schon der große Klassiker Perrault setzt sich für sie ein (S. 229). Ebenso freimachend wirken die Beziehungen zur Baukunst Italiens, zumal seit der Gründung der Académie de France in Rom 1666 ein festes Bindeglied gegeben ist. Wenn auch die jungen Staatsstipendiaten für Baukunst ihre Studien vor allem den antiken Bauresten widmen, so kann von ihnen doch die lebendige Baukunst Roms nicht übersehen werden, wenn sie auch durchaus anders gesehen wird, wie von gleichzeitigen Italienern. Hierüber wird noch zu sprechen sein. Die scharfe Abwendung von Boromino und Bernini macht eigentlich erst der Klassizismus, erst von seinen Theoretikern wird der Fall Bernini-Perrault (S. 233) als Kampfmittel einer besonderen Ästhetik genutzt, zugleich aber auch ein Palladio, ein Vignola korrigiert. Neben der strengen Schulung gehen also freiere Strömungen einher, und besonders in den großen Städten der Provinz verliert die akademische Bauweise manchmal an Spannkraft. Nicht so, daß eine Aufteilung in Künstler strenger und freier Richtung, wie sie v. Geymüller fast pedantisch durchzuführen sich bemüht, gelänge, auch nicht so, daß man von einem scharf unterschiedenen Provinzstil sprechen könnte, sondern so, daß oft in den verschiedenen Werken eines Meisters die verschiedenen Einflüsse sich ausdrücken. Man kann dafür Boffrand, Oppenordt, Dellafosse nennen, auch darauf hinweisen, wie ein J. F. Blondel immer noch von einem Entwurf wie dem Meissoniers für S. Sulpice (Abb. 304) sagt: „il n'est pas absolument sans mérite", und den Meister zumindest als l'homme de goût bezeichnet (Cours III, 351).

Den bedeutendsten Reichtum an Baudenkmalen besitzt Paris. Es stößt auf Hindernisse, eine Geschichte der italienischen Barockbaukunst an den römischen Bauten zu entwickeln, ja es ist nicht einmal einwandfrei, die Baukunst Roms in sich geschlossen darzustellen, da die Fäden bald von Oberitalien kommen, bald in Oberitalien sich zu Ende spinnen. Dagegen könnte die vollständige Entwicklung der französischen Baukunst seit der Klassik in Paris und naher Umgebung verfolgt werden. Die Provinz setzt in dieses Bild nur einzelne Lichter und Schatten, ohne es zu ändern. Selbstverständlich legt ein Handbuch uns die Pflicht auf, den bedeutenden Leistungen in der Provinz gleiche Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Für die Bauwerke selbst ist entscheidend, daß nicht, wie in Italien, die Hauptaufträge von der Kirche, sondern von Privatleuten kommen. An Hôtels und Schlössern wird daher die Entwicklung der Baugedanken überwiegend zu verfolgen sein. Mit besonderem Schmerz muß hier der starke Verlust festgestellt werden, der durch die Revolution, in Paris weiter durch die verwüstenden Korrektionen Haussmanns, die Commune verschuldet ist, wogegen die Verluste unserer Kriegszeit fast geringfügig scheinen, wenn sie auch immer noch traurig stimmen. Wir werden daher öfter als im ersten Teil gezwungen sein, für untergegangene, baugeschichtlich wichtige Bindeglieder auf alte Stiche und Zeichnungen uns zu verlassen, wenn wir auch nicht in den bequemen Fehler verfallen möchten, nur Publikationen jener Zeit ohne Rücksicht auf Bestehendes und Untergegangenes, ja Nurgeplantes auszuschreiben. Kaum bemerkt braucht zu werden, daß wir die erhaltenen und behandelten Denkmäler fast stets aus eigner Anschauung kennen. Konnten wir aber zur Überprüfung des ersten Teils Italien in großer Ausdehnung noch während des Krieges, wenn auch unter manchen Unannehmlichkeiten, bereisen, so war dies für Frankreich nicht möglich und manche, wie wir jedoch hoffen möchten, untergeordnete Einzelfrage blieb uns unbeantwortet.

Mit welchem Zeitpunkt soll die Untersuchung einsetzen? Richtet man sich nach dem sporadischen Auftreten italienischer Barockelemente in der Dekoration, so müßte man bis in die Mitte des 16. Jhhs. hinuntergehen (S. 199). Wackernagel hat unter ähnlichen Verhältnissen diesen Weg erfolgreich für Deutschland eingeschlagen, doch erkennt auch er „ein festeres Ausprägen des eigentlichen Stilcharakters erst in der zweiten Hälfte des 17. Jhhs." Ebenso geht v. Geymüller für Frankreich vor. Wir dagegen haben von vornherein unsere Untersuchung auf den räumlichen und den plastischen Körper wie auf ihre Vereinigung im gesamten Baukörper eingestellt. Diese Untersuchungsart möchten wir auch hier nicht

202. Cambrai, Chapelle des Jésuites

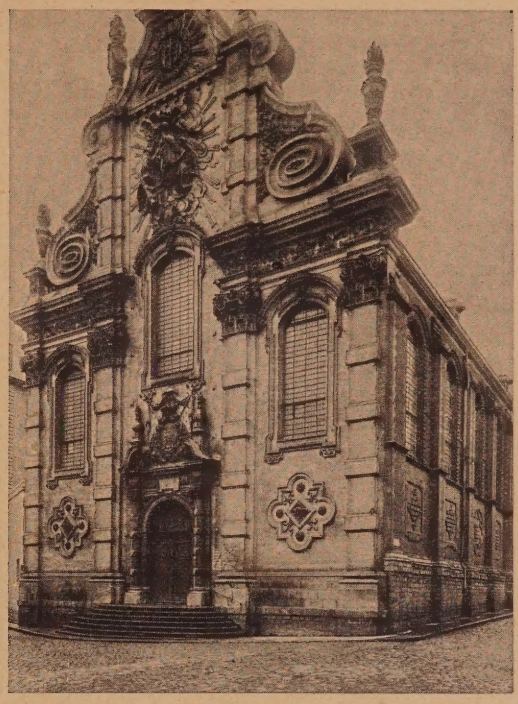
verlassen, da es uns mehr um die Entwicklung der baulichen Vorstellungen als um die modische Übernahme einzelner Formelemente zu tun ist. Die Fragen lauten also: Wann treten in der französischen Baukunst neue Raumvorstellungen auf, die den Vorstellungskreis der Renaissance durchbrechen, wie solcher wenigstens kurz angedeutet ist? Wann sind, immer noch unter italienischem Einfluß, ähnliche Raumtendenzen wie im Gesù, im Pal. Farnese zu beobachten, wann beginnt man mit ihnen zu arbeiten, sie zu entwickeln? Die Beantwortung dieser Fragestellung führt uns sogleich in das 17. Jahrhundert.

Für die Kirchenbauten hat die Untersuchung von der Langhausanlage auszugehen als von dem Typ, den nicht nur die französische Gotik fast ausschließlich verwandt hat, sondern der auch das 16. Jhh. vollkommen beherrscht; die beharrliche italienische Sehnsucht nach dem Zentralbau ist der französischen Renaissance fremd. Hier nun macht man sogleich die Beobachtung, daß wie in der französischen Renaissance, so auch jetzt die gotischen Grundgedanken nicht verschwinden, sondern oft bis in Einzelheiten gewahrt bleiben, — ein bezeichnender Zug für den konservativen Charakter der französischen Baukunst.

Viel trägt dazu der Wiederaufbau baufälliger oder in den Religionskriegen zerstörter Kirchen bei, so seit 1601 S. Croix in Orléans, 1647 S. Antoine in Arles, S. Martin in Bergues. Neben diesen dann Neuanlagen: S. Nicolas in Coutances 1520—23 dreischiffig mit gestrecktem Chor und Umgang. Ferner die Kapelle des alten Jesuitenkollegiums in Rouen 1614, von Martelange 1620 fortgeführt, die Seitenschiffe unten in Kapellen abgeteilt, darüber weite Emporen, die Raumwirkung einer Hallenkirche sich nähernd; ebenso wie hier, so auch in der Kapelle des Jesuitenkollegiums in Eu 1622—24, derjenigen in Chaumont die dekorativen Elemente renaissancemäßig, die Konstruktion und besonders die Gewölbebildung völlig gotisch behandelt. Die Jesuitenkapelle in Cambrai 1613 (Abb. 202) — die Stadt erst seit 1678 französisch — dreischiffig mit Kreuzrippengewölben, jedoch bei gleicher Scheitelhöhe der Gurtbögen und der Kreuzrippen aus der Grundvorstellung einer Tonne mit Stichkappen entwickelt. Statt der Pfeiler Säulen. Drei Apsiden, die Hauptapsis reich dekoriert. Auch die Raumbildung der kleinen Kirche in Richelieu 1631 von Lemercier ist trotz flachgewölbter Vierungskuppel und Übersetzung der Rippengewölbe in ein Tonnengewölbe mit Stichkappen, deren Scheitel sich berühren, gotisch. Ebenso die der Jesuitenkirche S. Vincent in Blois von F. Mansart aus der Mitte des 17. Jhhs. einschiffig mit Kuppel und seitlichen Kapellen, die zwei Joche des Hauptschiffs und das Chorvorjoch mit achtteiligem, die Kapellen mit sechsteiligem Rippengewölbe überdeckt. Die Kuppel hier wie in Coutances ohne raumbestimmende Wirkung. Auch S. Bruno in Lyon, Grundsteinlegung 1590 nach dem Plan von Maignan, langsames Bauen und Vollendung erst 1734 von Delamonce, Kuppel vielleicht von Soufflot, dürfte zunächst ähnlich gotisierend gedacht sein. Die gegenwärtige Erscheinung im 18. Jhh. gestaltet, selbst wenn Delamonce sich für Beibehaltung des alten Plans einsetzte.

Wie in Italien (S. 5) könnten Andeutungen einer neuen vereinheitlichenden Raumauffassung unter den einschiffigen Kirchenräumen gesucht werden. Die Schloßkapelle von Fontainebleau, schon 1529 beg., die etwa auf der Entwicklungsstufe von S. Spirito in Rom steht, erhält ihre schwere, die Seitenkapellen zugunsten des Hauptraums niederdrückende Dekoration erst 1608—33. Überragende Bedeutung des Schiffs über die seitlichen Kapellen in der Egl. de l'Oratoire in Paris, beg. 1621 von Métezeau, voll. 1630 von Lemercier, Fass. 1745 von Caqué nach Decotte (?), die Raumbewertung hier aber auch noch ganz gotisch

in die Höhenentwicklung verlegt. Nachdrücklicher vereinen sich mit einer im gesamten noch gotischen Haltung neue Motive in der Jesuitenkirche Toussaints in Rennes 1624—57 (Abb. 205 unten rechts), für die ein nicht ausgeführter Entwurf Martelanges vorlag, Fass. 1629 von Turmel. Ebensowenig können Bauten der Hugenotten, wie der wenigstens im Stich von Marot erhaltene Temple von Charenton 1623 von Debrosse, zerst. 1686, als Entwicklungssymptome angeführt werden, denn ihr mächtiger, von Emporen in mehreren Geschossen rings umgebener Mittelraum leitet sich von der alten Saalhalle ab. Man merkt, daß Frankreich hier nicht selbständig vorwärts kommt.



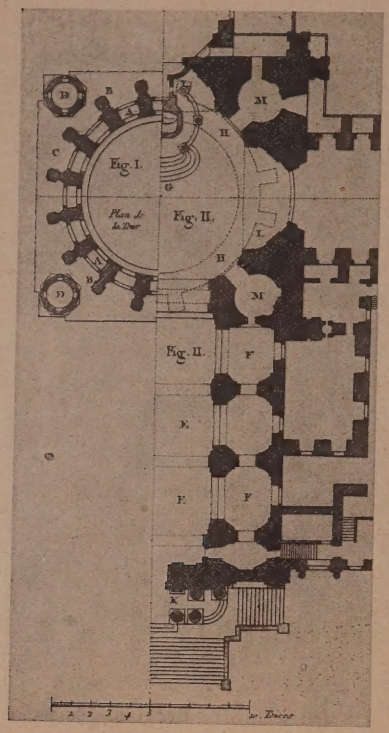
203. Cambrai, Chapelle des Jésuites

Im Gegensatz zu diesem gotischen Befangensein, dem nicht einmal der Jesuitenorden entschlossen entgegenarbeitet, obgleich seine Entwürfe zur Baugenehmigung nach Rom geschickt wurden, tritt unvermittelt der ermunternde Eindruck der Kirchenbauten des italienischen Frühbarocks. Das erste Beispiel einer ähnlichen Raumentwicklung bietet S. Joseph des Carmes in Paris 1613—20, wohl von einem aus Italien zurückgekehrten Ordensbruder erbaut, seltsamerweise von der Forschung kaum beachtet: tonnengewölbtes Schiff mit seitlichen Kapellen, die ein Stück von der Vierung aussetzen, kurzen Querarmen und grade geschlossenem Chorraum, die sehr helle, auch außen stark hervortretende Kuppel in der Vierung raumbestimmend. Entscheidend ist das Verhältnis von Breite zur Höhe des Schiffes, mit 1 : annähernd 1½ kraß jeder gotischen Gesinnung widersprechend. Die Einzelgliederungen dagegen könnten bis auf die reicheren Profile im Quattrocento entstanden sein.

Kurz darauf entsteht in Paris die nach römischem Muster entwickelte Jesuitenkirche S. Paul et S. Louis 1627—42 (nicht 1641) beg. von Martelange, Fass. von ihm 1634, fortges. durch Derand, voll. durch Turmel. Die bedeutendsten Baumeister des Ordens sind also an ihr beschäftigt. Damit gewinnt sie, soweit dies in Frankreich möglich, vorbildliche Typik.

Der Grundriß schließt sich dem römischen Gesù, oder, da keine besonderen Kapellen in den Kuppelpfeilern gebildet werden, dem eben begonnenen S. Ignazio (Abb. 5) an, jedoch mit bedeutenden Abänderungen. Auf vier Traveen folgt die schlanke Kuppel, die Querschiffarme haben die Tiefe der das Hauptschiff begleitenden Kapellen. Es folgt eine weitere Travee wiederum mit seitlichen Kapellen und die im Halbrund geschlossene Apsis. Die Langhausbreite verhält sich zur Langhaustiefe und zur Langhaushöhe wie annähernd 1: über 2:2. Ein Vergleich mit den S. 50 genannten römischen Verhältnissen ergibt also keine großen Verschiedenheiten. Die schmalen vier Traveen aber des Schiffes bis zur Kuppel statt deren drei, die Wandgliederung nur durch einzelne Pilaster, nicht Bündel, die schmalen hohen Fenster in den Stichkappen der Tonne und der Apsiswölbung, endlich die schlanke, helle Kuppel steigern den optischen Eindruck der Höhenentwicklung. Über den Bogenöffnungen der Kapellen unter dem Kranzgesims sind Corretti oder Logen, die alten Emporen, angebracht, ähnlich wie im Gesù (Taf. 1), jedoch in Korbbögen sich öffnend, also wiederum eine emporschwingende Form gegenüber den drückenden Horizontalen. Diese Traveengliederung zieht sich um den Chor als Blende herum, mit ihrem Vertikalsystem weiter die Höhenwirkung beeinflussend. Die Kapellen öffnen sich in breiten Durchgängen gegeneinander, behalten also die Funktion von Seitenschiffen.

Alles in allem betrachtet sind die Raumverhältnisse also bis auf die schlankere Kuppel den römischen ähnlich, dagegen ist durch besondere Detaillierung der raumumgrenzenden



204. Paris, Egl. du Val de Grâce

Wandungen der optische Eindruck auf eine Höhenerstreckung hin gesteigert: innige Vermählung des konservativen Geistes mit italienischer Gesinnung.

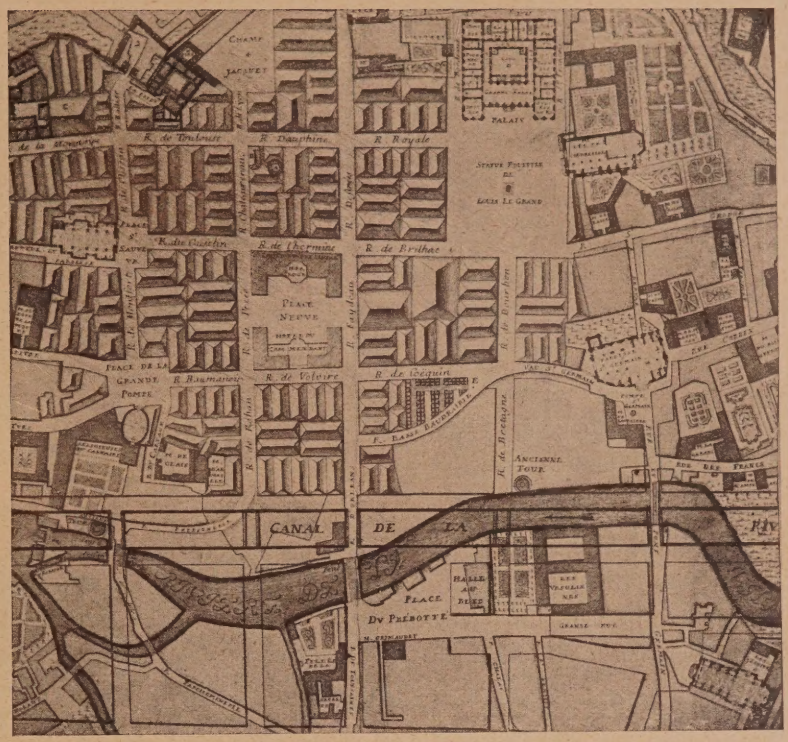
Während S. Paul et S. Louis im Innern und, wie S. 204 ausgeführt, auch in der Fassadenbildung einen Ausgleich zwischen heimischer Tradition und fremden Bauideen sucht, folgt die Egl. du Val de Grâce (Abb. 204, 228) in Paris entschiedener italienischen Vorbildern. Ja, fast pedantisch scheint man bestrebt, diesen nachzugehen, ehe man sich zu eigener Freiheit durchringt.

Die Kirche ist im Anschluß an das schon 1624 gegründete Kloster 1645—65 gebaut. Der Plan rührt von F. Mansart her, der den Bau drei Meter emporgeführt hatte, als Lemercier an seine Stelle tritt und den Bau bis zum Kranzgesims fördert. Erst von ihm scheint ein engerer Anschluß an die römischen Vorbilder erstrebt zu sein, jedenfalls müssen bereits die Fundamente von ihm verstärkt werden, wie aus einem in dieser Zeit gegen Mansart erschienenen satirischen Druck „Mansarade" hervorgeht, wo jenem die fondements si faibles vorgeworfen werden. 1654 übernehmen Lemuet und Leduc die Bauleitung, 1663 erhält Mignard den Auftrag zur Ausmalung der Kuppel, mit der plastischen Dekoration der Tonnenwölbung hatte schon vorher Michel Anguier 1662 begonnen, voll. 1667. Gleichzeitig mit dem Kirchenbau werden der Vorplatz und der Platz jenseits der Straße angelegt, den schon Mansart als Halbrundplatz entworfen hatte.

Das Verhältnis von Breite, Tiefe und Höhe des Langhauses beträgt, wenn man den Gurtbogen vor der Kuppel ausschaltet, etwa 3:6:5, nähert sich also dem des Gesù (S. 50). Nach Abtrennung eines schmalen Eingangsjoches mit unwirksamen Seitenräumen, das den erwähnten Gurtbogen gegen den Kuppelraum ausbalanciert, öffnen sich zu beiden Seiten des Schiffes je drei Kapellen, breiter als tief, doch im Gegensatz zum Gesù mit einer Kreiskuppel gedeckt. Ihre Tiefe ist der halben Schiffsbreite gleich. Ihre Verbindungen sind so reduziert, daß sie nicht als selbständiges Nebenschiff wirken. Die Wandabschnitte zwischen den Kapellen sind wieder nur mit einfachen Pilastern gegliedert. Der Bogen der Kapellenöffnung, deren Breite sich zur Höhe wie 1:2 verhält, erreicht bei ähnlichen Verhältnissen des rechteckigen Bogenfeldes wie im Gesù auch diesmal nicht das Kranzgesims, an Stelle der Coretti aber, die einem Franzosen zu geklemmt erscheinen mochten, sind dekorative Reliefs angebracht. Die rundbogigen Stichkappenfenster sind gedrungen, das starke Relief der Wölbung arbeitet ebenfalls der Höhenentwicklung des Raumes entgegen. Ist das Langhaus in sich auch besonders sorgfältig ausgewogen, so geht man doch in ihm ganz den Rechnungen des italienischen Frühbarocks nach.

Eine selbständige und für die Folgezeit bedeutsame Änderung geht im Kuppelraum vor sich. Er ist der erste originale Raumgedanke in Entwicklung italienischer Vorbilder. Querarme und Chor sind gleichmäßig als Halbkreisnischen behandelt und zwar sind ihre Wölbungen gleich dem erwähnten Gurtbogen gegen das Schiff mit drei Reihen Kassetten besetzt: der Kuppelraum ist also als besondere, in sich zentral ausgewogene Raumeinheit dem Schiff gegenübergestellt. Leichte Annäherung an die Langhauskirchen Palladios in Venedig (S. 10) kann hier festgestellt werden. Die riesigen Eckpfeiler, die zugleich die Außenseiten dieses Kirchenteils bilden, sind unten in Rundkapellen ausgehöhlt, die sich in der Pfeilerschräge gegen den Kuppelraum öffnen. Über ihnen liegen, ebenfalls gegen den Kuppelraum geöffnet, Logen. Vom Mittelraum aus rollen sich also radial acht Raumkurven ab. Die Idee, den Kuppelraum so stark in sich zu zentralisieren, geht auf Mansart zurück, wenig später hat er sie in der kleinen Kapelle des Chât. de Fresne wiederholt. Der Tambur der Pendentifkuppel spendet durch 16 Fenster reichlich Licht, die Halbkuppelwölbung ohne Laterne ist ausgemalt, das Kuppeldach darüber in Holzkonstruktion ausgeführt. Die Höhe des Kuppelraums im Verhältnis zum Durchmesser bleibt beträchtlich hinter dem Gesù zurück. Die Verwendung als Klosterkirche, die zugleich auch dem öffentlichen Gottesdienst dient, der Wunsch nach einer besonderen Kapelle für die den Bau fördernde Königin machen den Anbau von besonderen Räumen

an die halbrunden Kreuzarme notwendig, ohne daß diese für die Raumwirkung sonderlich mitsprechen. Ist die Nachricht richtig, daß Mansart, beschränkt in seiner künstlerischen Freiheit, von dem Bau zurücktrat und in der erwähnten Schloßkapelle ein Modell seiner Absichten ausführte, so könnte man von dieser Kapelle aus schließen, daß auch das Schiff von Val de Grâce eine eigene, kleinere Kuppel hätte erhalten sollen. Die bereits in sich ausgewogene Raumwirkung wäre in sich zentralisiert worden.

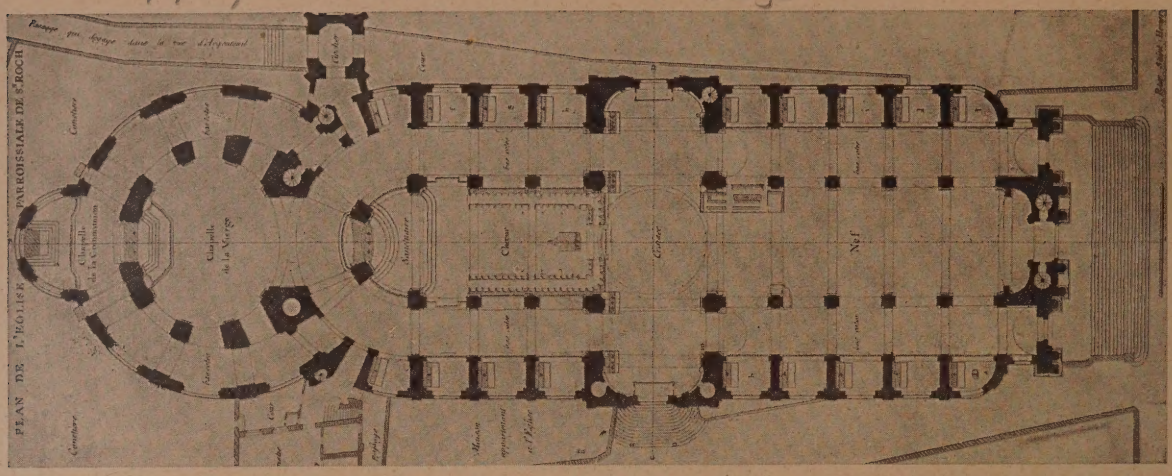


205. Rennes 1726 *

In dieser Kirche schält sich also gegenüber dem römischen Typ deutlich eine Absicht heraus: den einheitlichen Schwung der Raumkurven zwar nicht abzubrechen, jedoch die einzelnen Abschnitte in sich harmonisch zu entwikkeln und zu zentralisieren. Man mache sich das Problem klar: die vereinheitlichende Raumanschauung italienischer Frühbarockkirchen konnte sich leicht mit dem gotischen Langhaus vereinigen. Überhaupt aber erst einmal auf entwicklungsfähige Formung des Raumes — wie sie die Gotik in ihren pedantischen Grundrissen wenig beachtete — aufmerksam geworden, sieht der Franzose Möglichkeiten, die dem Italiener gerade unterdrückenswert schienen, als verlockende an, und bereichert die Abschnitte unter Verwendung des Zentralraumgedankens der ihm erst jetzt sich ganz offenbarenden italienischen Hochrenaissance.

In mehr oder in weniger starker Reduzierung des Gesùtyps sind neben diesem in sich zentralisierend gelösten Raumgebilde noch einige Kirchen zu nennen. In Paris N. D. des Victoires oder des petits Pères, Grundstein bereits 1629 nach dem Plan von Galopin gelegt, Baubeginn erst 1656 unter Lemuet und L. Bruant, später Leduc. Vollendet 1739, Fass. von Cartaud. Tonnengewölbtes Schiff mit je vier seitlichen Kapellen, Vierung mit ganz flacher Kuppel, Querarme von Kapellentiefe und Chorjoch wieder mit seitlichen Kapellen. Daran sich anschließend der Priesterchor. Die Proportionen des Schiffes sind sehr strenge: Breite zu Tiefe zu Höhe zu Kapellentiefe verhalten sich unter Abrechnung des Tribüneneinbaus am Eingang wie 2:4:3:1, Proportionen, denen sich die übrigen Raumteile anschließen. Die Bogenfeldbreite von Pilastermitte bis Pilastermitte verhält sich zu seiner Höhe einschließlich des Kämpfergesimses wie 1:2, die Kapellenöffnungen selbst sind mit 2 zu fast 5 sehr schlank. Noch reduzierter mit nur zwei oder zweieinhalb Jochen vor der Vierung das Mausolée du Duc Henri II in Moulins nach 1632 von F. Anguier, N. Dame in Montpellier.

Zwei Strömungen, in die die neuen italienischen Einflüsse sich spalten, sind also festzustellen: einmal eine Versöhnung mit den traditionellen Elementen, grade durch den Jesuitenorden begünstigt, dann ein Bemühen, die nun einmal durchkosteten Raumverhältnisse reicher zu entwickeln. Und nun entscheidet man sich doch um die Mitte des 17. Jhhs. im Kirchen-



206. Paris, S. Roch

langhaus für die erste. Kurz nacheinander entstehen in Paris zwei der bedeutendsten Kirchenbauten: S. Roch (Abb. 206, 279) und S. Sulpice (Abb. 207, 306), die Altes und Neues miteinander völlig verschmelzen.

Von ihnen S. Roch 1653 von Lemercier beg., Ausbau der Chorkapellen 1709 (S. 242), gleichzeitig Umwandlung der alten Holzdecke in eine Steinwölbung, Fass. 1736 von J. R. Decotte nach R. Decotte. Reste einer älteren Fassade bei Marot. — Der Grundstein für S. Sulpice nach einem Plan von Gamard bereits 1646 gelegt, mit dem Bau aber nach neuem Plan von Levau erst 1655 beg., er ist also jünger als S. Roch. Fortführung 1660—75 von Gittard, die Arbeiten wieder aufgenommen erst 1719 mit der Vollendung des von Gittard beg. Nordportals durch Oppenordt und Bau des Südportals von diesem allein. Das Schiff vollendet 1736. Hauptfass. 1733–45 von Servandoni ebenso von ihm die Marienkapelle verändert 1770. Südturm 1749 von Maclaurin, Nordturm 1777 von Chalgrin (S. 306). Keine von beiden Kirchen ist also eine vollendete Schöpfung des 17. Jhhs., das gemächliche Bauen an ihnen zeigt aber, wie die Raumwerte der Kirchenbaukunst gleichmäßige bleiben. Der einmal gewählte Grundriß bestimmt zudem den Raum so, daß sie ohne Bedenken als Beispiele hier angezogen werden können.

S. Roch bewahrt ganz den gotischen Grundriß: langgestrecktes Hauptschiff, in der Vierung des kaum ausladenden Querschiffes eine dunkle Flachkuppel, Nebenschiffe, die um das Chorhaupt herumgeführt sind, ringsum begleitet durch Kapellen. Und trotz dieser konservativen Gesinnung nennt sie J. F. Blondel eine der bestangelegten Kirchen von Paris (Arch. L. V, C. 25). Die Breite des Schiffes verhält sich zur Höhe wie 1: nicht ganz 2. Diese breite Raumwirkung ist die einzige entschiedene Absage an den alten Kirchenbau. — Ähnlich bei bedeutend größeren Abmessungen der Grundriß von S. Sulpice, übereinstimmend auch die Gliederung der Schiffswände mit schlanken, pilastergegliederten Pfeilern, hohen bis zum Kranzgesims reichenden Bogenöffnungen gegen die Seitenschiffe und großen hellen Bogenfenstern in den Stichkappen der Tonne. Die Scheitel dieser Stichkappen berühren sich fast, die Quertonne wird also nicht wie in den italienischen Kirchen von der Haupttonne überwältigt (S. 20). Die Seitenschiffe sind sogar echt kreuzgewölbt, die Kapellen, deren Öffnung niedriger als die Hauptschiffarkaden gehalten sind und so die Zuführung direkten Lichtes für die Seitenschiffe gestatten, haben längsovale Kuppelchen. Die Schiffshöhe im Verhältnis zur Breite ist S. Roch gegenüber gesteigert, die Raumwirkung wird eine freiere und luftigere. Damit verbindet sich die Helligkeit des schön behandelten Werksteins, eine klare und heitere Gesamtwirkung entsteht.

S. Roch und S. Sulpice, die harmonisch alte Tradition und neue Anschauungen vereinigen, sind das Vorbild für zahlreiche Kirchenbauten der folgenden Zeit geworden. Auch daß sie Parochialkirchen im Gegensatz zu den schon besprochenen oder noch zu besprechenden größeren Spezialkirchen sind, hat ihren Einfluß gesteigert. Der Wert dieser Lösungen ist von allen Architekten und Theoretikern anerkannt, erst die romanischen Strömungen seit

der zweiten Hälfte des 19. Jhhs. haben an ihrer Kühnheit zu tadeln gefunden. Hier wie v. Geymüller mit religiös-mystischem Verlangen einzutreten, bereitet allerdings eine Enttäuschung. Um so mehr wird aber besonders S. Sulpice derjenige genießen, dem die Klarheit der Vorstellung in der Gestaltung eines Kunstwerks das Wesentliche ist.

207. Paris, S. Sulpice

Daß man den Zentralbaugedanken in Frankreich zunächst besonders vorsichtig gegenübersteht, erklärt sich aus der heimlichen Liebe zum gotischen Raum.

Schon Beispiele einzelner Zentralkapellen sind selten. Ganz nüchtern die achteckige Chap. ronde der Egl. des Cordeliers in Nancy 1607—32 von Richier und dem Italiener Stabili mit je zwei in den Ecken eingestellten Säulen, die ein umlaufendes Gebälk tragen, und einer von Drouin reich skulpierten Kassettenkuppel mit Laterne. Über ovalem Grundriß die in der Revolution zerstörte Schloßkapelle von Chantilly, eine größere Kapelle in Rennes (Abb. 205, links), eine ebensolche mit reicherer Wölbung in Salins. Auch die Marienkapelle am Oratoire, die sehr unterschiedlich zu den gleichen Kapellen an S. Roch und S. Sulpice sich an den Hauptraum hängt, ist hier zu nennen. Ein größerer Zentralbau ist das Frühwerk F. Mansarts, der Temple S. Marie in Paris 1632—34. Ein dem Oval angenäherter Vorraum mit eigener Beleuchtung führt in den kuppelgewölbten Kreisraum, dessen Wandung mit acht rhythmisch geordneten Pilastern gegliedert ist, zwischen deren größeren Intervallen sich im Achsenkreuz drei größere querovale Kapellen, zwischen den kleineren Intervallen in den Diagonalen kleinere Kapellen oder Nebenräume öffnen. Auch hier bemerkt man die Absicht Mansarts, eine reichere Raumbildung zu schaffen. Die Genauigkeit der Detailbehandlung wird verschiedentlich gelobt, uns erscheint sie fast zu herb. Die kleine gotische, schon 1610 neudekorierte N. D. des Ardilliers in Saumur erhält durch F. Gondouin unter Abel de Sainte-Marthe einen Zentralvorbau mit Halbrundkapellen in den Diagonalen und flachen Nischenräumen auf den Seiten, die dem Eingang und dem Zugang zur alten Kirche entsprechen. Die Wandabschnitte zwischen diesen Bogenöffnungen mit gekuppelten Pilastern gegliedert, darüber der Tambur niedriger die gleichen Motive wiederholend, Kuppel mit Lichtöffnungen im Kuppelfuß und Laterne. Auch hier macht sich eine gewisse Freude an Raumgruppenbildung bemerkbar. (Der von Marot veröffentlichte Grundriß, den auch v. Geymüller abbildet, reichlich ungenau.)

Verquickung von Zentralbau und Langhausbau in der Kirche des 1629 von Richelieu in Paris gegründeten Kollegs, der Egl. de la Sorbonne 1635—53 von Lemercier.

Über griechischem Kreuz mit kurzen, tonnengewölbten Armen eine Pendentifkuppel. Eine Achse dieses Zentralbaues herausgehoben durch das Eingangsportal gegen den Sorbonnehof und (ehemals) den Hauptaltar. Weiter Verlängerung der seitlichen Kreuzarme um je zwei Joche, an diese Joche seitlich je ein besonderer Kapellenraum so angeschlossen, daß man verlängerte Kreuzarme und Seitenkapellen als

Hauptschiff und Nebenschiffe auffassen kann. Zudem besitzt die gestreckte Querachse gegen die Straße eine besondere Fassade, gegenüber eine Altarnische, in der ehemals das Grabmal des Kardinals 1694 von Girardon stand, das später an die Stelle des Hauptaltars verlegt ist. Man möchte fast fragen, ob die Einführung der neuen überstarken Querrichtung von vornherein beabsichtigt war. Die Ansicht der Kuppel gegen die Straße geht verloren, dagegen ist sie sorgfältig gegen den Sorbonnehof berechnet. Weist man die Möglichkeit einer nachträglichen Planänderung ab, so läßt sich dieser Kirchenraum auch als Durchsetzung einer dreischiffigen Anlage mit einem Zentralmotiv auffassen, wobei die Nebenschiffabschnitte sich verselbständigen.

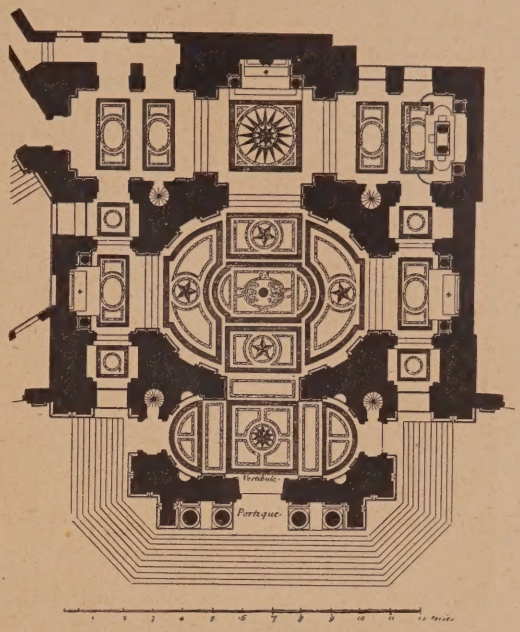
Dieser Achsenwechsel, diese Unentschiedenheit zwischen Zentralbau und Langhausbau wirken fast unangenehm, und zwar verschlechtert sich der Eindruck bei häufigerem Besuch, sind aber bezeichnend für den schwankenden Charakter einer Übergangszeit. Auch hier wie in der späteren Egl. du Val de Grâce wird nicht eine vereinheitlichende Raumkurve herausgearbeitet, selbst wenn die Möglichkeit vorhanden war, sondern sie wird in Einzelteile auseinandergelöst und Teil um Teil für sich weiter durchgebildet.

Dieselbe Gesinnung macht sich auch in der Kirche des von Mazarin gegründeten Collège des Quatre Nations (Abb. 208) geltend, jetzt als Institut de France durch Einrichtung für die Sitzungen um einen großen Teil ihrer alten Raumwirkung gebracht. Der Bau entworfen von Levau, ausgeführt durch Dorbay und Lambert. Die Angaben über den Baubeginn schwanken zwischen 1660 und 1663, wahrscheinlich hat Levau erst 1661 den Plan gefertigt. Voll. der Bau nach 1668.

Die Eingangsseite gegen den Kolleghof ist hier ganz nebensächlich behandelt, die Wendung des Baus gegen die Seine bestimmt Raumentwicklung und plastische Erscheinung. Auf ein schmales querovales Vestibül folgt der gleichbreite aber tiefere, querovale Hauptkuppelraum. Er wird durch Pilaster gegliedert, über denen ringsum ein Kranzgesims durchläuft, so daß sich ohne Zwickel darüber der Tambur in gleicher Gliederung erhebt. Diesem Hanptraum schließt sich in gleicher Achsenrichtung ein Altarraum über gedrungenem griechischem Kreuz an. Seine Kuppelwölbung erhellt eine kleine Laterne. Dem Altarraum entsprechen in der Querrichtung des Hauptkuppelraums zwei ähnliche, aber bedeutend kleinere und nicht kuppelgedeckte Kapellen, zwischen die Flügel des so entstehenden Kreuzes legen sich neben den Hauptaltarraum rechteckige Kapellen. Sie sind als Seitenflügel des Altarraums aufzufassen und leiten zu den erstgenannten Flügelkapellen des Hauptkuppelraums mit kleinen Nebenräumen über, die zu den Flügelkapellen in ein gleiches Verhältnis treten, wie die rechteckigen Kapellen zu dem Hauptaltarraum. Es handelt sich also um eine Gruppe von Kombinationen eines großen mit je zwei kleineren seitlichen Raumelementen. Die vorderen Winkel des großen Kreuzes sind ohne Einbauten geblieben. Für die Vorstellung, die den gesamten Formkomplex räumlich und plastisch auffaßt, entsteht so die Vorstellung eines Blocks auf quadratischem Grundriß, dessen vordere Ecken herausgeschlagen sind und in dessen genauer Mitte der Kuppelraum liegt. Man wird aus dieser Beschreibung spüren, wie gesucht kompliziert die Bildungen sind. Um jedoch wenigstens die plastische Gesamtvorstellung zu vereinfachen, ist der Kuppeltambur außen aus dem Oval in den Kreis überführt.

Gegenüber der Innenraumwirkung ist an S. Agnese (Abb. 58) erinnert worden, die Levau bei seinem Aufenthalt in Rom kennen lernte. Stellt man sich den französischen Bau aber eindringlich vor — was der Einbauten wegen Schwierigkeiten macht —, so ergeben sich wesentliche Unterschiede: S. Agnese ist trotz der Zusätze Borominos ein völlig einheitlicher Zentralbau, hier dagegen erscheinen im Vestibül, im Hauptkuppelraum, im Altarraum mit Nebenkapellen, ja sogar in den seitlichen Kapellen des Hauptraums mit ihren kleinen Nebenräumen rechts und links gesonderte Raumexistenzen, die die Zentralwirkung auseinanderlösen. J. F. Blondel empfindet in einer Zeit einheitlicherer Flüssigkeit der Raumvorstellungen sehr richtig, wenn er zumindest eine Längslegung des Hauptovalraums wünscht (Arch. L. III, C. 1). Weit eher ist an einen Bau wie S. Alessandro in Mailand (Abb. 31) zu erinnern, oder noch besser ist ein Vergleich mit den Raumkombinationen einer anderen

gleichzeitig entstehenden römischen Kirche, mit S. M. in Campitelli (Abb. 80), zu ziehen. Levau hat sich mit den modernsten römischen Gedanken erfüllt, stellt sie aber auf seine Weise dar. Beiden Kirchen gemeinsam ist das reiche Kombinieren, das wie in Italien so auch in Frankreich schon seit längerem die Baukunst beschäftigt und das wir besonders auch im französischem Hôtelbau wiederfinden werden. Der wichtige Unterschied besteht darin, daß man in Italien diese Einzelräume in einem großen Schwung miteinander verschmilzt (S. 89), hier dagegen sauber die einzelnen Vorstellungskomplexe auseinanderlegt. Die Kollegkirche Levaus ist dafür ein glänzendes Beispiel, das unsere Ausführungen zur Egl. du Val de Grâce, zur Schloßkapelle von Fresne und zur Egl. de la Sorbonne bestätigt.

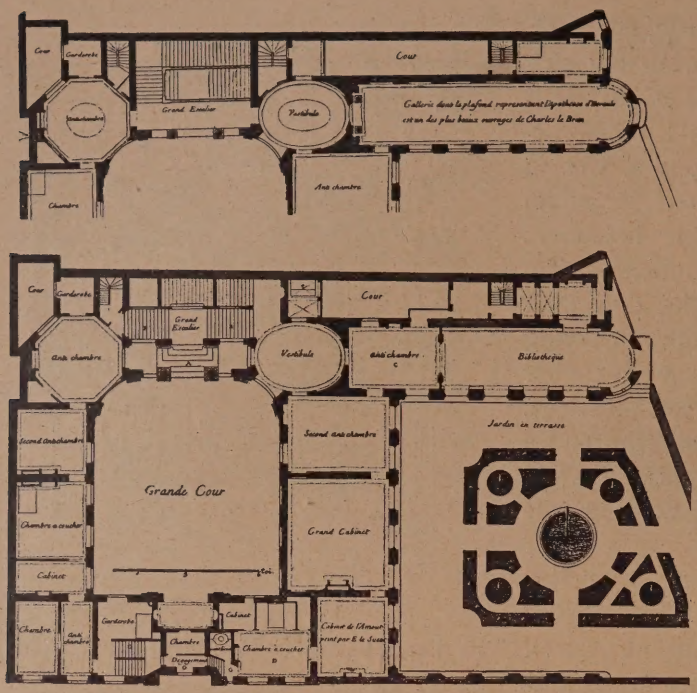


208. Paris, Egl. du Collège des Quatre Nations

Die Darlegungen über Kirchenräume der ersten Hälfte des 17. Jhhs. zusammenfassend ist zu sagen: Die heimischen Traditionen des Langhausbaus setzen nach und nach die Vorbilder italienischer Langhausbauten des Barocks um, bei altem Grundriß eine große Klarräumigkeit entwickelnd. Daneben macht sich im Langhausbau, vor allem aber im Zentralbau wieder unter italienischem Einfluß der Wunsch geltend, reichere Raumkombinationen zu geben, das Endziel aber nicht in dem Verschmelzen dieser Raumteile, sondern in der sondernden Ausarbeitung zu suchen. Die Beantwortung der Fragen, ob hier sich ein besonderer gegensätzlicher Wille bemerkbar macht, oder ob der Reichtum gewissermaßen ein „frührenaissancemäßiger" ist, die Vorstellung hinter der hochbarocken italienischen Raumvorstellungskraft zurückbleibt und die Zurückhaltung ein Muß ist, um zu klaren Vorstellungen überhaupt gelangen zu können, läßt sich nicht mit einem kurzen Ja oder Nein geben. Doch hoffen wir in Kap. X. deutlich zu machen, welche Grenzen ganz allgemein der französischen Vorstellungskraft gesteckt sind. Und damit würden auch diese Fragen ihre Beantwortung finden, die letzten Endes auf Willensfreiheit oder Unfreiheit sich zuspitzen.

Für das vornehme Stadthaus, das Hôtel, übernimmt die Baukunst des 17. Jhhs. zwei Typen, die sich bereits in der Spätgotik sondern: das Reihenhaus an der Straße mit mehreren Geschossen und das Haus, das zwischen sich und die Straße den Hof mit seitlichen Flügelbauten einschiebt. Von vornherein fällt diesem letzten, das sich aus dem seigneuralen Wohnsitz ableitet, eine größere Rolle in der Entwicklung der baulichen Gedanken zu, da die Beziehungen des Hofraums zum Hause und seinem Eingangsraum, weiter zu den sich an diesen anschließenden Räumen umfangreichere Aufgaben stellen. Anregungen durch Palladio sind unverkennbar, den Vergleich im einzelnen und die Darlegung seiner theoretischen Beurteilung müssen wir uns versagen. Vgl. S. 219, 266, 267, 275.

Über die Fassung dieses Haustyps zu Anfang des 17. Jhhs. unterrichtet in Paris das H. de Sully 1624 von J. A. Ducerceau: rechteckiger Hof, im Grunde der zweigeschossige Hauptwohnbau mit einem Portal in der Hofachse und dahinter der Treppe, die mit graden

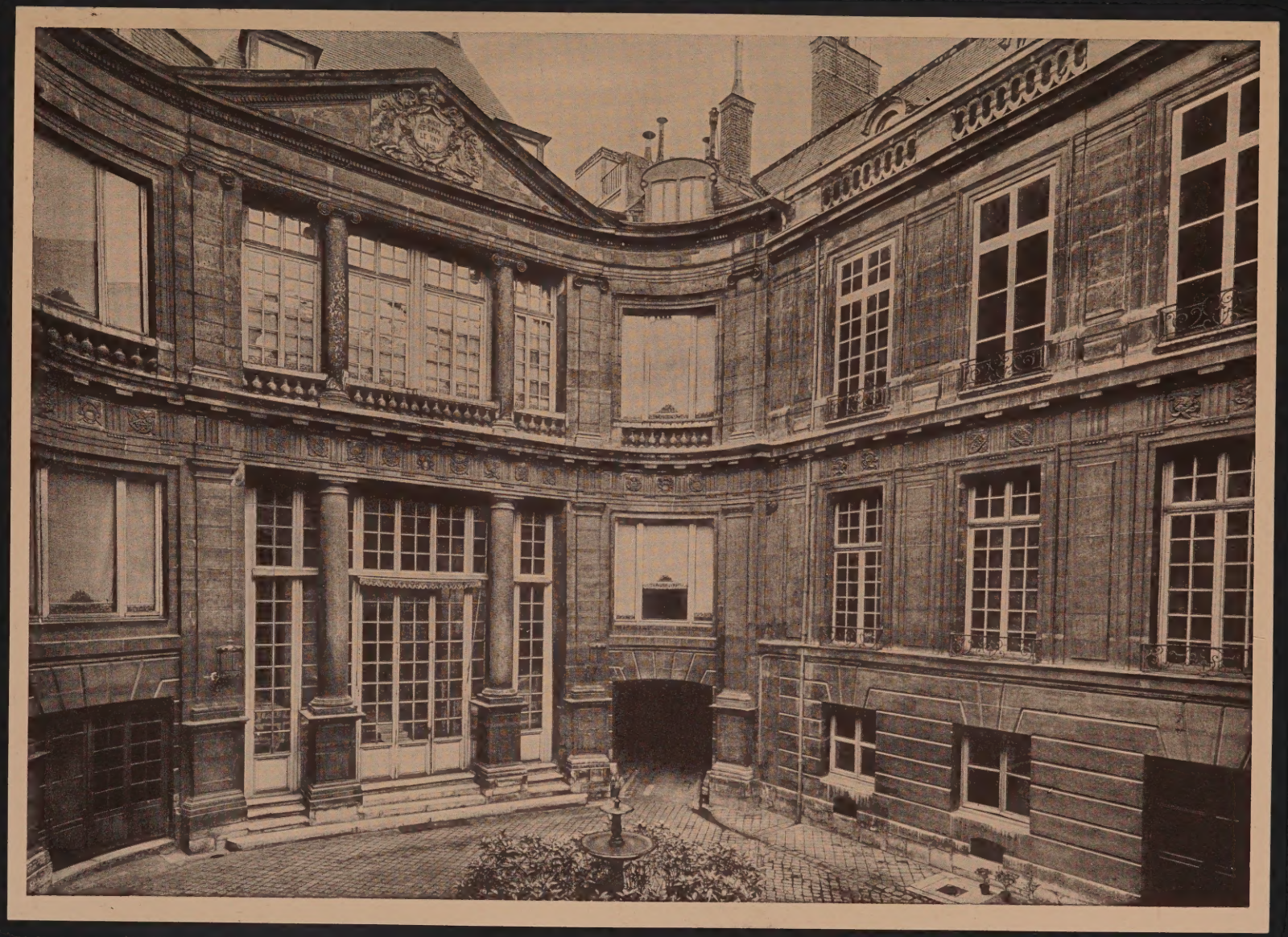


209. 210. Paris, Hôtel Lambert

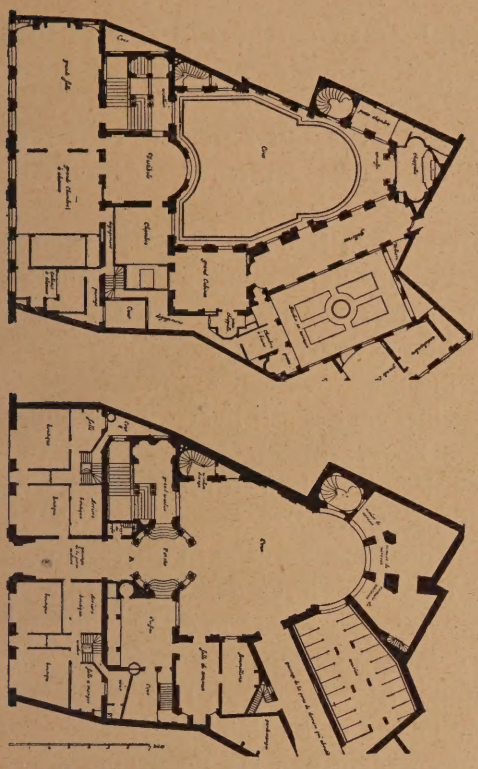
Läufen und Absätzen bis zum Dachgeschoß emporsteigt, seitlichen, gleichbehandelten Flügelbauten, die pavillonartig gegen die Straße vorgehend zwischen sich das Hofportal fassen.

Ist hier der Treppe als vertikal verbindendem Raumglied eine besondere Bewertung zuerkannt, so nimmt das verschwundene H. de Bretonvillers ebenfalls von J. A. Ducerceau, eine Änderung vor, indem es den Zugang zur Haupttreppe in die linke hintere Hofecke verlegt, die Treppe also aus der Achse herausschiebt und an ihre Stelle ein Vestibül zwischen Hof und hinterem Garten in den Baukörper einpaßt. Aus literarischen Quellen könnte geschlossen werden, daß die Verlegung der Treppe an die Seite zuerst in dem ebenfalls verschwundenen H. de Rambouillet vorgenommen sei und daß der modische Glanz der Mme de Rambouillet die neue Anlage verbreiten half. Ist schon gerade des literarischen Ruhmes dieses Zirkels wegen den Quellen nicht recht zu trauen, so beweisen ältere Wohnbauten, daß eine seitliche Anlage der Treppe, oft sogar noch in besonderen Treppentürmen, das Herkömmliche ist, daß das Besondere viel mehr darin liegt, diese Raumform oder ein Vestibül in die Hauptachse bestimmend für den Haupttrakt einzufügen. Erst die Folgezeit wird sich darüber klar, welche Begrenzungen oder Entwicklungsmöglichkeiten jeder der beiden Raumformen zukommen. Ebenso zeigt seitliche Treppenanlage der erste schlichte Bau des Pal. du Cardinal Richelieu, später Royal, auch d'Orléans, 1629—36 von Lemercier aus verschiedenen Hôtels zusammengebaut, von F. Mansart vergrößert, umgebaut nach 1763 von Moreau-Desproux, seit 1781 Entwürfe und Arbeiten von V. Louis zugleich für das Theater, weitere Brände und Umbauten im 19. Jhh. Für die komplizierte Baugeschichte vgl. Percier und Fontaine, „Plans de plusieurs Châteaux", Paris 1833. Statt eines Vestibüls hier eine Durchfahrt zum hinteren Hof. Große, um einen offenen quadratischen Kern herumgeführte Treppe im H. d'Aumont, Bau 1648 nach Levau von Villedo, Umbau und Treppenanlage von F. Mansart. Eine ähnliche aber ungleich prächtigere Treppenanlage aus dem zerstörten H. de Luynes 1650 von Lemuet ist in das Musée Carnavalet eingebaut.

Daß man die andere Gestaltung mit der achsial eingeordneten Treppe durchaus nicht für abgetan hält, beweist der Bau des 1632 begonnenen H. Lambert (Abb. 209, 210, Taf. IX) von Levau: in dem in voller Breite gegen den Hof geöffneten Treppenhaus steigt nach den ersten einleitenden Stufen die Treppe zweiflügelig empor, um nach Erreichung des Zwischengeschosses in noch einmal gebrochenem Lauf zum Obergeschoß zu führen, wobei der geöffnete Kern die Deckenwölbung hoch oben schon von den Flügeltreppen aus sichtbar macht. Dieser Leistung hat zu gleicher Zeit Italien noch nichts gegenüberzustellen. Das Erstaunliche



Paris, Hôtel Lambert
(Phot. Contet)



211. 212. Paris, Hôtel de Beauvais

ist nicht allein die formgewordene Vorstellungskraft, die man beim Nachdenken ermißt, sondern die Klarheit, mit der sie sich entwickelt.

Das Streben nach reicherer Raumentfaltung macht sich nun auch im Hotelbau bemerkbar. Zunächst in der Grundrißgestaltung der Hofanlage. So versucht das H. Amelot de Bizeuil um 1650 von Cottard ähnlich wie Schloß Blois (Abb. 230) eine Modellierung des Hofes durch Vorlage einer eingeschwungenen Terrasse vor das Untergeschoß des rückliegenden Hotels. In der Achse unter dieser Terrasse gegen den hinteren Hof eine Durchfahrt. Das H. Lambert (Abb. 210) entwickelt die Toreinfahrt als Verbindung eines kleineren und größeren Raumabschnitts, gegen die Straße mit rechteckigem Portal, gegen den Hof mit höherem Bogen. Es folgt der gestreckte, nach hinten abgerundete Hof und in der Achse die reiche Treppenbildung. Fast gesucht scheint die Hofanlage des H. de Beauvais (Abb. 211, 212), doch fanden hier schwierige Grundstücksverhältnisse eine für alle Zeit berühmte Lösung. Das jetzt ziemlich verwahrloste Hôtel ist als Straßenreihenhaus, das im Erdgeschoß Buden besitzt, zwischen 1655—60 von A. Lepautre erbaut.

Die gestreckte, mit Korbbogentonne überwölbte Durchfahrt mündet rhythmisch sich bindend in einen Kreisraum, der von Säulen umschlossen und flach überdeckt etwas in den folgenden Hof vorstößt, sich aber ähnlich einem Monopteros sauber gegen Durchfahrt und Hofraum absetzt. Was hier Auflösung wäre, vgl. man am Pal. Asinari S. 99. Die Seitenwände des Hofs sind gebrochen, der Hintergrund rundet sich unten ein, während für die oberen Geschosse wieder die gebrochene Linie gewählt ist. Dieser komplizierte Grundriß wird durch verschiedene Wandhöhen mit lebhaften Reliefs und Dachaufbauten begleitet. „Une perspective au-dessus de toute description" ruft J. F. Blondel (Arch. L. IV, C. 6) entzückt über diese Raumfolgen aus, fühlt sich nur etwas beengt in dem Hofraum. Rechts und links von dem säulengetragenen Kreisraum, der damit zum Knotenpunkt zweier Raumachsen wird, Stufenaufgänge, der linke zu der prächtigen Treppe (Abb. 213) führend. Und diese Treppe wiederum ist bezeichnend für das sorgsame Auseinanderhalten der einzelnen Raumabschnitte: derbe Architrave trennen in der Deckenzone Lauf und Absätze voneinander.

Jedoch wäre es falsch, solche Raumformen einzig aus dem Grundstück zu erklären, vielmehr hat man in ihnen den Ausdruck eines ganz besonderen Schönheitsgefühls zu suchen. In „Desseins de plusieurs Palais", Paris 1652, gibt A. Lepautre den Grundriß eines Hauses, wo auf den nischenartig gerundeten Hof

213. Paris, Hôtel de Beauvais

ein kleeblattförmiges Vestibül folgt, dem sich ein Saal mit Nischen anschließt. Eine Pfeilerstellung trennt von ihm einen besonderen Hallenraum ab, der sich wieder mit einer Säulenstellung gegen die in ganzer Breite des Gebäudes vorgelegte Pfeilerportikus mit korrespondierenden Treppen rechts und links öffnet: Ce qui forme une scene fort agreable; et il faut avouer que dans les vestibules et les salons ces sortes de figures contournées réussissent mieux, que si elles etoient quarrées.

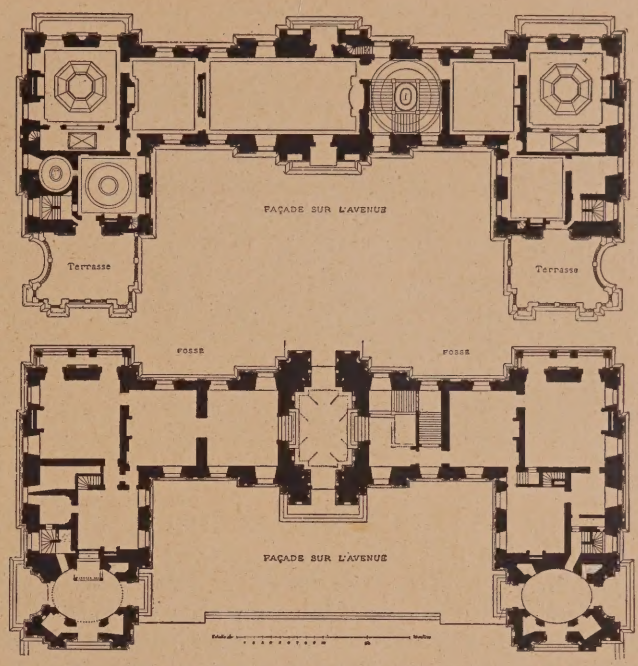
Um die Mitte des 17. Jhhs. beginnt man auch den einfachen Raumquader des Zimmers gewählter zu behandeln und die Räume miteinander in rhythmische Bindung zu bringen. So finden sich Kreis- und Ovalräume — viel mutiger geht man hier vor als im Kirchenbau —, Rechteckräume mit Bogenausrundungen auf einer oder mehreren Seiten, Achteckräume, sämtlich sowohl mit flacher Decke wie gewölbt, während die alte Balkendecke verschwindet. Daneben erscheint schon die Chambre éclairée à l'Italienne: in dem doppelt hohen Raum außer den Fenstern in der unteren, auch Fenster in der oberen Zone. Im H. Amelot de Bizeuil ganz palladianisch Einsicht von unten in diesen oberen Raumabschnitt durch eine Kreisöffnung mit Balustradenring in der gewölbten Decke. Ebenso wird auch die einfache Rechteckform der Galerie, die erst jetzt ein notwendiger Bestandteil des vornehmen Privathauses wird und reichsten malerischen und plastischen Schmuck erhält, an ihren Schmalseiten durch Nischen bereichert oder im Halbrund geschlossen, wofür wiederum immer in erster Linie auf Palladio als Vorbild zu verweisen ist. Darüber hinaus gelangt man zu einer Beherrschung rhythmischer Raumbindungen, die im H. Lambert (Abb. 209, 210) ihre größten Leistungen vorführen. Die Art, wie im Zwischengeschoß Vestibül, Vorzimmer und Bibliothek sich folgen, im Obergeschoß an den Treppenraum beiderseitig ein Achteckraum und ein Ovalraum angehängt sind, dieser Ovalraum wieder in die lichte, an der gegenüberliegenden Schmalseite ausgerundete Galerie (Abb. 245) übergeht, ist später nicht übertroffen, wenn auch dekorative Beziehungen den räumlichen Grundgedanken süßer vortragen als es hier schwer und ernst geschieht.

Die gleiche Raumentwicklung macht der Schloßbau durch, womit sich gleichzeitig eine Umformung des spätmittelalterlichen und renaissancemäßigen Baukomplexes — Anordnung von Flügeln um einen Binnenhof mit niedriger gehaltener Seite gegen den Eingang und Turmbauten an den Ecken — verbindet.

Am Ende der alten Entwicklungsreihe steht das Pal. du Luxembourg in Paris 1615—20 von Debrosse geb., von Chalgrin 1795—1805 umgebaut uud 1836—44 von Gisors gegen den Garten erweitert. Ist hier auch für die Fassadengliederung eine Anlehnung an den Hof des Pal. Pitti versucht, so unterscheidet es sich in einer Gesamtauffassung kaum von Verneuil oder dem zwei Jahr älteren Schloßbau Debrosses Coulommiers-en-Brie, jetzt verschwunden. Wenn hier die Mittelpartie des rückliegenden Haupttraktes ein durch den Chalgrinschen Umbau verschwundener Treppenbau einnimmt, si massif, si sombre, et son échappé si basse (J. F. Blondel, Arch. L. III, C. 8), so lassen sich auch dafür in der Renaissance seit Schloß Azay-le-Rideau Vorbilder nachweisen. Etwas freier scheint der gleiche Gedanke in dem zerstörten Schloß Richelieu seit 1627 von Lemercier entwickelt gewesen zu sein, von dessen Gesamtanlage Abb. 329 eine bescheidene Vorstellung gibt, das jedoch J. Marot in einem Prachtwerk veröffentlicht hat. Von größtem Interesse ist hier, wie Hof, Vorhöfe, Garten und Alleen zu einer großen Raumfolge komponiert werden, eine neue, raumbeherrschende Gesinnung in der Gesamtauffassung sich ausdrückt, für die Vorstufen in den Idealentwürfen, wohl auch in dem verschwundenen Schloß Charleval von Ducerceau gefunden werden können.

Für die Entwicklung von entscheidender Bedeutung wird nun, daß der festumhegte Bezirk auseinanderbricht, die Flügelbauten zu abgesprengten Wirtschaftsgebäuden werden, der zentralisierende Hof seine Kraft verliert und der übrigbleibende Mitteltrakt befreit in ganz anderer Weise gegen den Vorplatz — die cour d'honneur — und den Garten räum-

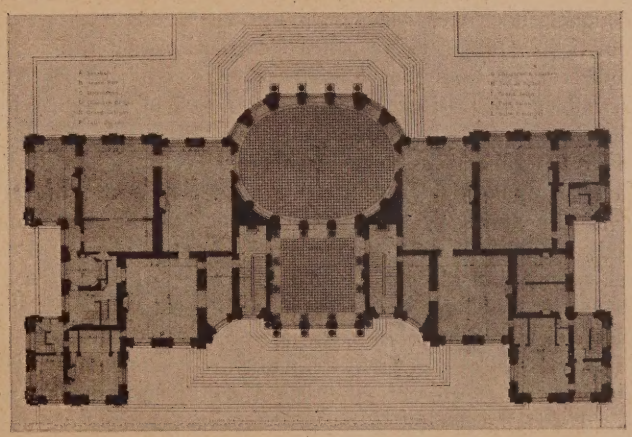
lich und plastisch sich einzustellen vermag. Während also das auf dem Stadtgrundstück beschränkte Hôtel die Flügelanlage bewahrt, entwickelt der Schloßbau den freien, von allen Seiten sichtbaren Baukörper. Daß die letzten Erkenntnisse plastischer Art vorzüglich an der Behandlung dieses freien Blocks gewonnen werden können, leuchtet ein. Zunächst behalten im Aufbau dieses isolierten Traktes die Flankenteile, die alten Türme, das Übergewicht über die Mitte. Es seien dafür genannt Schloß Cheverny bei Blois mit Treppenanlage im Mittelrisalit 1634 von Boyer, Cany-Barville zwischen Le Havre und Dieppe 1640—46, Kerguehennec bei Vannes, Courances südlich von Paris um 1660. Doch bereits an Schloß Beaumesnil 1633—40 entschlossenes Überwiegen des Mittelteils, der die Treppe enthält. Ebenso an dem Neubau Gaston d'Orléans des Schlosses in Blois (Abb. 230) 1635—60 von F. Mansart, mit großartiger Treppe, deren Grundriß zu skizzieren selbst Claude Perrault auf seiner Reise nach Bordeaux 1669 nicht versäumte, obgleich auch er sich darüber ärgerte, daß genau wie heute der Führer mit unendlichen Angaben über die Geschehnisse im alten Schloß ihn langweilte.



214. 215. Château de Maisons

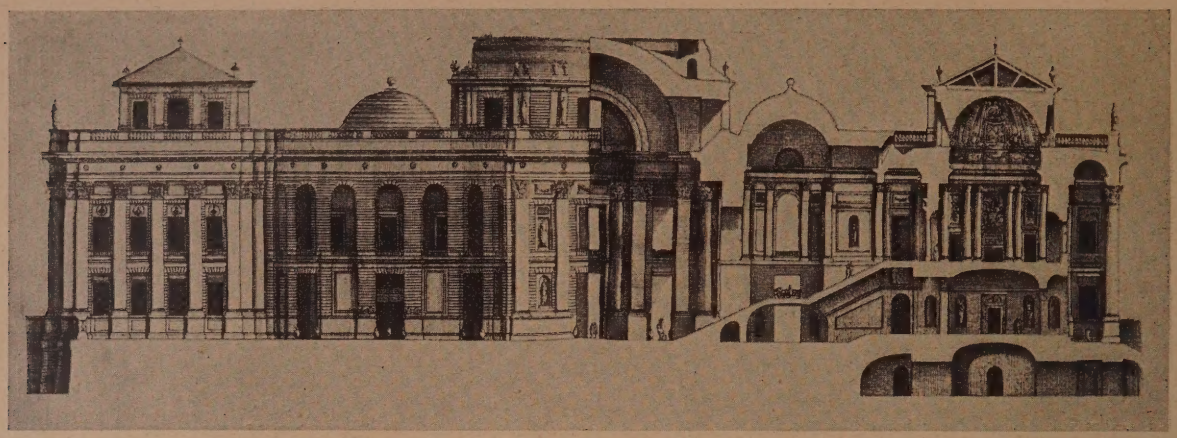
In einem rechteckigen Raum ist, nachdem ein Vorraum durch drei Säulen abgetrennt, die das obere Podest tragen, die Treppe um einen offenen Rechteckkern herumgeführt. Sie mündet auf ein oberes Vestibül, das sich die volle Raumweite sichert. Über dem Ganzen eine Kuppel, die, im Oval geöffnet, Einsicht in einen oberen Raum gewährt. Diese Anlage ist um so erstaunlicher, als ähnliche Treppenanlagen in Italien erst in späterer Zeit nachzuweisen sind, Mansart also hier einen ganz neuen Raumgedanken vorträgt, er, der gleich daneben in S. Vincent völlig in der Tradition befangen erscheint.

Statt der Treppenanlage eine Folge von Vestibül und Saal mit seitlicher Treppe bereits in Schloß Wideville westlich von Paris um 1620. Dieser Gedanke weitergeführt von den bedeutensten Schloßbauten der Zeit: Maisons(-Lafitte) und Vaux-le-Vicomte (-Praslin), beide vortrefflich erhalten, während Schloß Rincy von Levau und Schloß Turny (oder Tourny) in Burgund um 1650 von Jean Marot nur durch die Stiche Marots bekannt sind.



216. Vaux-le Vicomte

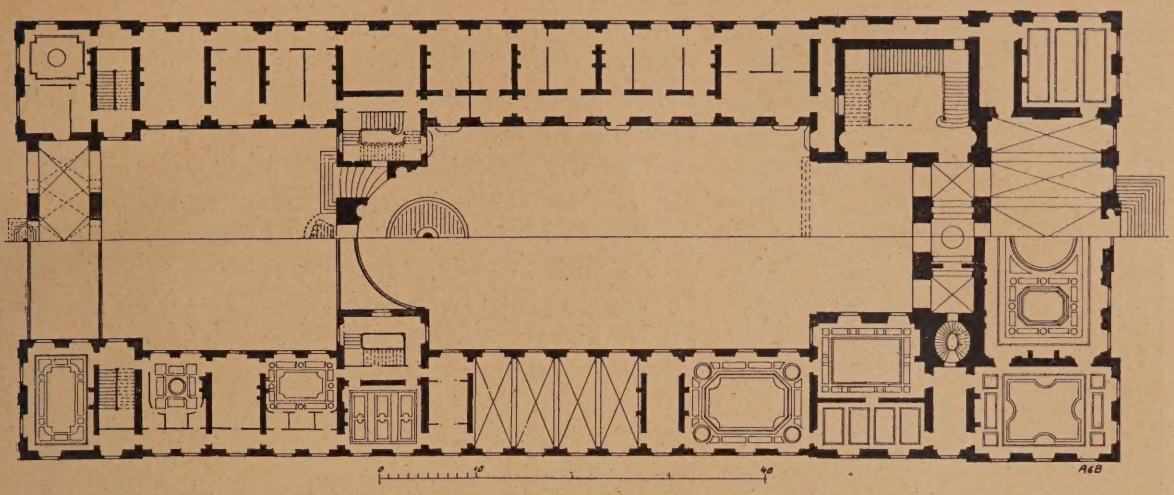
Maisons (Abb. 214, 215, Taf. XI) in der Nähe von Paris ist 1642—50 von F. Mansart erbaut, wobei der Meister jegliche Wirkung peinlich ausprobt und einen schon aufgeführten, ihm



217. Château nach A. Lepautre

dann nicht gefallenden Flügel wieder abbricht. Umänderung der inneren Dekoration 1779 durch Bélanger, nach 1800 von Percier und Fontaine. Die Nebenbauten Mansarts verschwunden, der Stallbau jedoch in Riß und Aufriß von Mariette gestochen. — Das Schloß, das im Äußern seine Verwandtschaft mit den sieben Jahr älteren Schloß Blois (Abb. 230) nicht verleugnet, gliedert den wenig tiefen Haupttrakt nur mit einem einachsigen Mittelrisalit. Dieses enthält unten das Durchgangsvestibül, von dem nach rechts und links Stufen hochführen. Das Vestibül ist zentralisierender Achsenknotenpunkt, gewinnt also eine Raumbedeutung, die eine Treppe hier nie erreichen könnte. In dem Raum rechts die Treppe eingebaut, ebenso geführt und überwölbt wie in Blois, doch kleiner. Mit dieser Anordnung tritt gleich eine Schwierigkeit auf, die aber Mansart, wie die andre Trakthälfte zeigt, noch kaum empfindet: die rhythmische Raumbindung, ja selbst die Reihung wird für die übrigen Räume abgebrochen. Ebensowenig sind die Ovalvestibüle am Kopf der Flügel mit den folgenden Räumen in Zusammenhang gebracht. Erst in der Raumfolge des Obergeschosses wird wenigstens eine Achsendurchsicht erstrebt. Wenn Maisons von Perrault (Eloge de Mansart) „une des plus belles choses que nous ayons en France“ genannt wird, J. F. Blondel begeistert lobt, „tout est précieux dans cet Edifice; tout y est marqué au coin de la sublimité, de l'expérience et du sçavoir“ (Cours IV, LXXV), so dürfte sich dies Lob vor allem auf die plastische Durchbildung im Einzelnen und Gesamten beziehen.

Vaux-le-Vicomte (Abb. 216, 231—233) erbaut 1657—60 Levau für den Finanzminister Fouquet, der sich gleichzeitig die Mitarbeit Lebruns, Mignards, Lenôtres sichert. In mediceischem Mäzenatentum und mit selten divinatorischer Begabung im Erkennen späterer Meister vereint jener so die bedeutendsten Künstler, weiter Molière, Lafontaine, um sich und gibt mit seinem Bau die ersten Anregungen zum Ausbau von Versailles, hat auch die Pracht seines Besitztums zunächst nur den Haß Ludwigs XIV. erweckt und den Sturz Fouquets nach sich gezogen. Vaux ist so das wichtigste Bindeglied zwischen alter und neuer Schloßbaukunst. Die Flügel unterordnen sich dem Mittelteil. Der alte schmale Trakt hat bedeutende Tiefe gewonnen und erst so ermöglichen sich reichere Baukompositionen. In der Tiefenachse folgt auf ein muldengewölbtes quadratisches Vestibül, das sich in voller Breite öffnet, der querovale kuppelgewölbte Hauptsaal, der durch zwei Geschosse geht. Im Vestibül glatte dorische Säulen, begleitet von Pilastern, das triglyphierte Gebälk über ihnen durchlaufend und dem am Portal entsprechend, doch niedriger sitzend. Im Hauptsaal ringsum Pilaster, deren Gebälk gleich hoch mit dem Fassadengebälk liegt. Darüber in der zweiten Zone ringsum Karyatiden, zwischen sich die Fenster, dann Konsölchengebälk, dunkle Kuppel. Eine wundervolle Raumkurve rollt sich so in der Achse empor. Rechts und links vom Vestibül, durch Türen abgeschlossen, sind gleichmäßig Treppen angeordnet. In der Querachse des Ovalsaals folgen sich auf beiden Seiten je drei Säle, deren Türen so angeordnet sind, daß durch die großen Flügeltüren des Hauptsaals hindurch der Blick bis in den letzteren kleineren Raum geht und hier durch ein Fenster die helle Aussicht ins Freie gewinnt. Der Mittelpunkt des Hauptsaals ist Schnittpunkt des großen, den Gesamtbau fassenden Achsenkreuzes geworden, einzig die Flügelteile nach vorn hängen sich noch ab. Die „enfilade“ ist auch für das Hauptgeschoß gegeben, Maisons erreichte sie nur im Obergeschoß. Kein Bau in späterer Zeit, der sie nicht zu entwickeln strebte.



218. Lyon, Hôtel de Ville *

Man muß sich klar machen, welche Bedeutung dieser Raumbindung für die Vorstellbarkeit der gesamten Raumanordnung des Schlosses zukommt, und an der langen Entwicklungslinie abschätzen, welche künstlerische Arbeit hier geleistet ist. Levau hat mit Vaux-le-Vicomte ein Werk geschaffen, das zugleich mit der Kollegkirche und dem H. Lambert ihn für alle Zeit zu einem der größten Raumbildner Frankreichs macht.

A. Lepautre, dem im H. de Beauvais (Abb. 211, 212) diese Raumbindungen nicht recht gelingen wollen, schwelgt sich wenigstens in seinen „Desseins de plusieurs Palais" in Raumgruppen aus, denen gegenüber man geradezu von raumkaleidoskopischen Erscheinungen sprechen möchte (Abb. 217). Das Problem von Maisons hier theoretisch gelöst. Seine Maison de Campagne, besser Château, mit korrrespondierender Vorder- und Rückseite, mit Einrundungen zwischen Mittelbau und Flügeln und korrespondierenden Seitenfassaden formt den Mittelbau als mächtige Halle, in die Wagen einfahren können. Gleichmäßig nach beiden Seiten ist die Querachse entwickelt: eine Treppe, unterbrochen von einem runden Kuppelraum, ein rechteckiges Vestibül, ein querrechteckiger muldengewölbter Saal, an den sich seitlich Ovalräume anschließen. Vom Saal die Aussicht in eine Portikus, die nicht nur sich emporwölbt, sondern auch wie ein Abgrund vor den Saalfensternischen sich auftut, gleichzeitig den Abschluß für die Raumachse des unteren Geschosses bildend, in die man durch die Portale im Grunde der Hofeinrundungen neben dem Mittelbau eintritt. — Ähnliche Raumphantasien erst wieder bei einigen Meistern des Rokoko, so Delaguêpières „Tombeau", sein Pavillon für Ludwigsburg bei Stuttgart.

219. Lyon, Hôtel de Ville

Aus dieser Vorzeit des klassischen Stils sind noch zwei öffentliche Bauwerke zu nennen, die in ihrer Raumentwicklung gleiche Gesinnung zeigen. Zunächst das Pal. de Justice in Rennes (Abb. 205, oben rechts), früher Parlamentsgebäude der Bretagne, 1618 von Courmeau angeblich nach Debrosse beg., voll. erst 1655.

220. Lyon, Hôtel de Ville

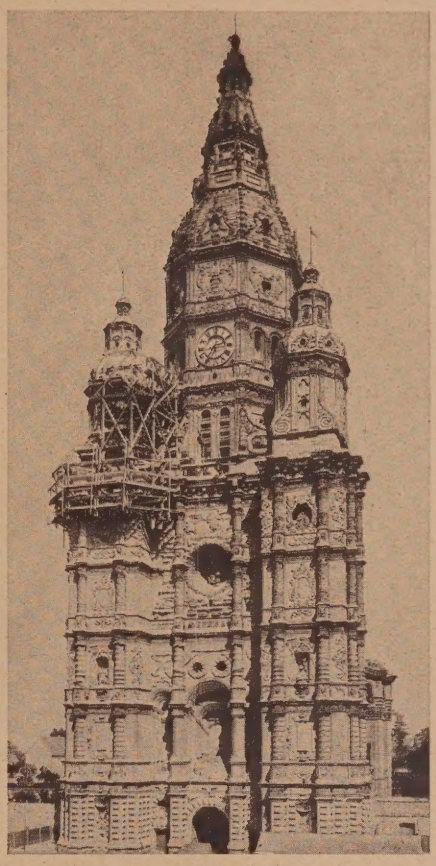
221. Fontainebleau

Innendekor des großen Saals 1648 von Magnier, Dekorationen von Errard und N. Coypel 1656. Auf keinen Fall stammt von Debrosse die Idee des großen Hallenvestibüls im unteren Geschoß des Mitteltrakts mit anschließender doppelläufiger Treppenanlage, offen gegen den Hof im oberen Geschoß mit einer Kolonnade auf hohen gekuppelten Säulen, die den Pilastern der Fassade entsprechen. Unwillkürlich denkt man an die spätere Louvrekolonnade (Abb. 254) und eine solche Anregung würde dieses gewaltige Werk nicht mehr ganz so unvermittelt entstehen lassen. Der zweite Bau ist das H. de Ville in Lyon (Abb. 218—220 unter Benutzung der Aufnahmen Desjardins) 1646—72 von Maupin, der zur Begutachtung seiner Pläne nach Paris reist, nach einem Brand 1674 Restauration 1702 durch Hardouin-Mansart unter Umgestaltung der Fassade: kräftigeres oberes Gesims, Attikaobergeschoß, kupplige Abschlüsse der Eckpavillons statt der alten Spitzdächer, Veränderung des Beffroi. Unsere Abbildungen und der Plan, in den einige Unterschiede der alten Anlage dem jetzigen Zustand gegenüber einpunktiert sind, überheben uns der Beschreibung. Auf der Rückseite schloß sich ehemals ein Garten an, die Raumfolge noch verlängernd. In der achsialen Bindung behält der große, durch drei Turmbauten gefaßte Hof zentralisierend das Übergewicht.

Sieht man von der konservativen Richtung im Kirchenbau ab, so zeigt sich deutlich in der Raumbildung der vorklassischen Zeit das Bestreben, reiche, rhythmische Raumfolgen zu entwickeln, sie in Beziehung zum Zentrum der Raumgruppe zu bringen, ohne sie jedoch diesem Zentrum dienend unterzuordnen, wie es zu gleicher Zeit Italien tut. Im Gegenteil, die trennenden Glieder werden scharf herausgearbeitet und sogar Treppenräume durch besondere Behandlung der Wandabschnitte und der Decke aus isolierten Abschnitten zusammengesetzt. Erst in den letzten Bauten ist die Unterordnung unter ein bedeutendes Leitmotiv zu erkennen. In jeder Einzelgruppe spricht sich große Klarheit der Raumvorstellungen, sorgfältige, rechnende Bedachtsamkeit aus, die den rauschenden Schwung italienischer Vorstellungen wie einen gefährlichen Strudel vermeiden.

Die dekorativen Formen werden zunächst fertig übernommen, mag ihr Zusammentreffen mit französisch-spätgotischem Ornamentgefühl auch ihrer Erscheinung einen flimmernden, in der Linienführung schärferen und nervöseren Charakter geben. Aus keiner körperlichen Gesamtvorstellung entwickelt, deuten sie nicht das Oberflächenspiel des ganzen Körpers, besitzen sie kein sicheres Reliefverhältnis. Sie sagen also zunächst wenig über den räumlichen und plastischen Baukörper aus und sind nebensächlich für die Entwicklung des Baugedankens, selbst wenn sie auch wieder in sich eine Entwicklung durchmachen. Der gleiche

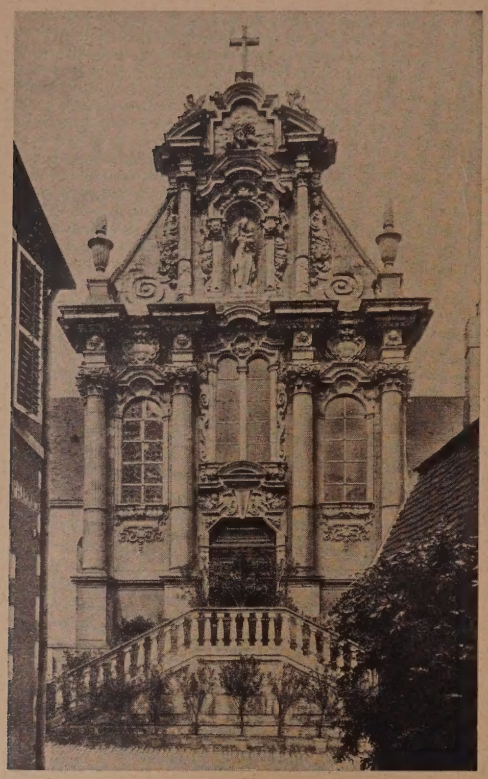
Vorgang spielt sich in Deutschland ab. Wackernagel hat ihm besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Wir können uns deshalb hier kürzer fassen und uns damit begnügen, den italienischen wie vlämischen Einfluß festzustellen und auf die speziell französische Färbung aufmerksam zu machen.



222. St. Amand, Abbaye

Im derberen Quellen und Sichrollen, Übergreifen und Durcheinanderschieben vegetabilischer und geometrischer, tierischer und menschlicher Körper machen sich die dekorativen Einflüsse aus den Schulen Oberitaliens (S. 24), insonderheit Giulio Romanos, bereits in Schloß Fontainebleau bemerkbar, dessen Ausbau Franz I. mit Hilfe von Italienern unternimmt. Beispiele dafür in den Holzarbeiten und den etwas späteren Stuckarbeiten der Galerie de François I, von Rosso Rossi 1528 beg., uud noch etwa siebzig Jahre später im Salon de Louis XIII (Abb. 221), Dekor beg. unter Heinrich IV. Einflüsse dieser sogen. Schule von Fontainebleau zu bemerken in der Ausschmückung der Maison de Diane de Poitiers in Orléans, in den dekorativen Werken Jean Goujons, unter ihnen ein schönes Beispiel die Porte des Fonts an S. Maclou in Rouen. Weitere Herde italienischer Dekorationselemente bilden die großen Städte Südostfrankreichs, bis etwa Dijon und Toulouse, allen voran Avignon, päpstlicher Besitz bis 1791. Hier dem derberen Goujon gegenüber noch enger an dem Groteskenschatz Raffaellos sich anlehnend Volard in dem Portal von S. Pierre 1551, die noch feinen Fensterrahmungen der Maison de Mignard ins Wuchtige übersetzt am H. de Crillon Anfang des 17. Jhhs. Die vorgelegte Schauseite des H. des Monnaies (1610—21) zeigt eine dreigeschossige, durch Gurtgesimse in der Art italienischer Paläste abgeteilte Fassade. Nur das untere Rustikageschoß öffnet sich in Mittelportal und je zwei seitlichen Fenstern, das zweite Geschoß ist dekoriert mit ungeheuer vergrößertem italienischen Festonmotiv, das dritte mit einem von Engeln gehaltenen Wappen. In Toulouse das H. Felzins, Mitte des 16. Jhhs., und die Erweiterung des H. de Lasbordes 1573 im Dekor noch mager. Voll und saftig Portal und Fensterrahmungen des H. de Caulet um 1634 und der Chapelle du Lycée, an beiden bereits die spätantiken Akanthusmäander neu auftauchend, wie sie in dieser Zeit auch in Italien erscheinen: Hauptaltar von S. M. delle Grazie in Mailand. In Dijon die Fassade des Pal. de Justice 1579 von Brouhée, sehr üppig überhäuft die Maison Milsand, auf deren Fassade wohl das Jahr 1561 angebracht ist, deren Dekorationen aber kaum um diese Zeit vollendet sein können, sondern vielleicht ein Werk Brouhées frühestens gleichzeitig mit dem Pal. de Justice sind. Diese Maison Milsand und das H. de Crillon in Avignon verraten deutlich ihre Abstammung von oberitalienischer Dekorationsweise, wie sie am Hof des Pal. Marino (Abb. 22) auftritt. Neben ornamentaler Belebung der Flächen in einigen Fällen Bereicherung durch derbe Gurtgesimse, die man ihres sporadischen Auftretens wegen aber nicht auf ein schweres Sichsetzen der gesamten Baumasse wie in Italien ausdeuten darf. Rustika in einfacher und zierlicherer Quaderung: H. de Monnaies in Avignon, Pal. du Luxembourg in Paris, Pal. de Justice in Rennes. Gerahmte Hausteinfassungen der Gebäudekanten und Öffnungen: Maison de Viguiers Ende des 16. Jhhs. in Albi, zahlreiche Backsteinbauten um 1600, so an der Place des Vosges in Paris, in Richelieu (Abb. 328).

Neben diesen italienischen Motiven machen sich bereits in den Holzarbeiten von Sambin in Dijon vlämische und sogar süddeutsche Einflüsse geltend. Der vlämische, spanisch-niederländische Einfluß durchsetzt den ganzen Norden Frankreichs — wobei allerdings zu bemerken, daß Teile davon bis 1659, 1668 und 1678 noch zu den Niederlanden gehörten —, in manchen Beispielen eine ähnliche Abwandlung durchmachend wie später in Spanien. Einen Einfluß Spaniens, wie ihn v. Geymüller annimmt, schließt jedoch die zeitliche Folge der Baudenkmale aus. Jetzt wird das geometrische Rollwerk materialisiert, Karton und Leder gleichend, oder sogar in knorplige Struktur übergehend: nordische Belebung abstrakter Vorstellungen.



223. Nevers, S. Marie

Daneben Bildungen aus dem Formenschatz deutsch-vlämischer Tischlerarchitektur. Anfänge schon auf dem Titelblatt der Architecture von Delorme 1567, dem Vorblatt der Architecture suivant Vitruve von Mauclerc 1566 (erschienen erst 1648). Ferner Sambin, Oeuvre de la diversité des termes, Lyon 1572. Endlich Barbet, Architecture d'Autels, Amsterdam 1641, mit fettquellenden Ornamentformen. Marlois, Opera Mathematica, Haag 1614, lehnt sich stark an Vredeman de Vries an. Bald wendet sich selbst ein Bosse, der in älteren Stichen alle Auswüchse dieses Knorpelstils mitgemacht, in seiner „Représentation géometrale de plusieurs parties de Bastimens" Paris 1659—64, von ihm ab: je suis du sentiment de ceux qui ne goustent point toutes les compositions mélangées, . . . parce que toutes ces sortes d'ouvrages tiennent plustôt du Gothique. Wie greulich diese ornements gothiques der Zeit erscheinen, hat Molière in einem Gedicht über Val de Grâce ausgesprochen: „Ces monstres odieux des siècles ignorants, — Qui de la barbarie ont produit les torrents!"

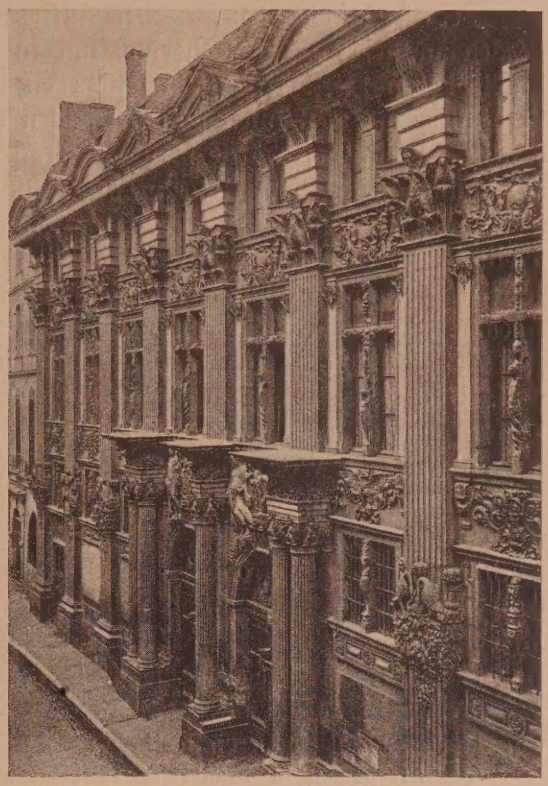
Als charakteristische Beispiele von Bauten zu nennen: der 1595—1606 erbaute Teil des H. de Ville im protestantischen La Rochelle, rest. 1872, Figuren modern, der linke Teil schon von 1540, die Chapelle S. Louis des Jesuitenkollegs in La Flèche 1607—22, die in Cambrai (Abb. 203), ebendort die Porte N. D. 1623, Rustika mit über Eck gestellten Diamanten und je vier reich behandelte Freisäulchen für beide Geschosse. In Paris die Fontaine de Médicis im Jardin du Luxembourg, wohl von Debrosse nach Rubens, der 1622—25 für das Palais den Medicizyklus malte. Das reichste Beispiel die Turmfassade von S. Amand (Abb. 222) bei Valenciennes 1624—33, die geradezu ein Vorbild für den spanischen Hauptmeister Churriguera genannt werden könnte, der erst ein halbes Jahrhundert später in die Baugeschichte eintritt. Weitere Einzelbildungen am Schloß Beaumesnil bei Rouen, am Schloß von Harfleur bei Le Havre 1653 (Taf. X), an den H. de Ville in Hondschoote und Bergues, dem H. d'Arras in Rouen 1634. Bauten der Grande Place in Arras. Sehr reich die jetzt neu hergestellte Börse in Lille 1652 von Destré und vor allem S. Marie in Nevers (Abb. 223), mit der S. Michel in Löwen 1650 von Hesius zu vergleichen wäre.

Wahren nun schon diese vlämischen Motive ihre italienische Abstammung, so wird diese in Frankreich durch die andere dekorative Quelle neu aufgefrischt und es ist oft schwer, diesen Wirkungen gegenüber sich für vlämisch oder italienisch zu entscheiden. Gegen 1650 entsteht für die kurze Zeit, in der überhaupt noch ein ornamentaler Fassadendekor gebracht wird, ein harmonischer Mischstil, für den das H. Fieubet (de Lavalette) in Paris von F. Mansart, rest. schon 1676—81 von Hardouin-Mansart, bezeichnend ist. Bei allem Reichtum an Einzelformen beruhigen sich die Reliefkontraste, das Gesamtvolumen des Baukörpers tritt in seinen Abmessungen beherrschend hervor. Für diese Zurückdrängung der Einzelheiten zugunsten der einen Fläche auch der rechte Flügel von Schloß Oiron bei Poitiers um 1670 zu nennen. Man könnte diesen Mischstil den speziell französischen nennen, jedenfalls nehmen von ihm Vouet wie J. Lepautre ihren Ausgang, erster von neuem den Groteskenschatz Raffaellos, letzter Anregungen aus der Caraccischule verarbeitend.

In der Innenausstattung, die nun erst hier besprochen werden kann, vollzieht sich der gleiche dekorative Prozeß, ebensowenig wie an den Fassaden den plastischen, hier den räumlichen Körper ausdeutend, wenn ihn auch affizierend. Es ist notwendig, daß man sich dies gleichgültige Verhältnis der Grenzflächen zum Körper, ihr Sonderdasein klarmacht, um später die Bedeutung der bis in feinste Regungen mitfühlenden Rokokodekoration einschätzen zu können.

Beispiele sind so zahlreich, namentlich in den Schloßbauten, daß von einer besonderen Aufzählung abgesehen werden kann. Einzig sei auf Fontainebleau verwiesen, wo zwar die Galerie de Henri II, von

Château de Harfleur 1672
(Phot. Neurdein)



224. Toulouse, Hôtel de Pierre *

den Italienern Primaticcio und Niccolò dell'Abbate ausgeführt, leidlich zeigen könnte, was dekorative Raumklärung ist, ihre Absichten jedoch bereits im erwähnten Salon Louis XIII. verlassen sind. Kirchliche Beispiele: ebendort die auch schon genannte Chapelle de la Trinité, die Chap. des Jésuites in Poitiers, das Mausolée in Moulins. Vom zweiten Drittel des 17. Jhhs. an jedoch schon Innenräume, deren Flächenteilung und Flächenrelief auf den Raum sorgfältiger berechnet sind, dem Auge die Aufnahme der Flächengrößen zu einander, des Verhältnisses von Wänden und Decke erleichternd. Die zahlreichen Stichvorlagen Jean Lepautres und Vouets haben dafür den Sinn besonders erzogen. — Das dumpfe architektonische Denken wird immer reichen Schwall anstaunen und nur schwer einsehen, wie erstarkt demgegenüber ein Raumgefühl sein muß, das die Grenzflächen sich zu Diensten zwingt, und seine Vorstellungen mit ihrer Hilfe auf den Betrachter überträgt. Als schönstes Beispiel der Frühzeit noch mit leichten Unregelmäßigkeiten, doch ganz schon auf Klärung der Vertikalen und Horizontalen in Anpassung an Fenster, Türen, Kamin eingestellt, ist uns aus dem Arsenal in Paris das Cabinet de Sully 1637 von Vouet in Erinnerung geblieben, bei dem Neueinbau 1864 etwas vergrößert. Dann einige Räume des Pal. de Justice in Rennes (Abb. 226), die Salle des Echevins des H. de Ville in Lyon, Säle in Vaux-le-Vicomte. — Die Probe auf diesen etwas komplizierten, zumindest ungewohnten Gedankengang ist die, daß in dem Augenblick, wo man mit der Dekoration raumklärend arbeitet, daß heißt überhaupt erst den Raum als Vorstellung wertet, auch die Freude am Formen des Raums an sich erwacht: im H. Lambert (Abb. 209, 210) treten reichere, rhythmisch verbundene Raumformen auf, gleichzeitig sind die gegen früher bescheidenen dekorativen Elemente ganz in deren Dienst gestellt, die Wandungen und Decken der Ovalräume (Abb. 272), der Galerie leicht faßlich zerlegend. Als Meister hier Lesueur und für die Galerie 1649 (Abb. 209, 245) bereits der junge Lebrun neben Vanobstal zu nennen.

Neben die ornamentalen Formen treten als Fassadendekoration die Säulen- und Pilasterordnungen in der Abfolge, wie sie die Antike festgelegt hat und wie sie von den italienischen Theoretikern dargestellt sind: dorisch (oder toskanisch), jonisch, korinthisch, Kompositformen, weit mehr als in Italien über alle Jahrhunderte hin Gegenstand mühsamster Proportionsberechnungen. In solchem Berechnen der isolierten Erscheinung liegt vielleicht die Gefahr, beim architektonischen Schöpfungsakt die Ordnungen als Werte an sich, nicht als Ausdruck für Plastik und Massenbewegung des Baukörpers zu geben, sie als schönen Schein vorzuheften. Da den Ordnungen aber immer die Kraft innewohnen wird, zumindest über die Flächenverhältnisse der Fassade Klarheit zu geben, so vermag im Gegensatz zur flächenüberspinnenden Ornamentik der älteren Baukunst ihr Liniensystem die Außenflächen des Körpers als klarfaßliche Erscheinung zu gestalten.

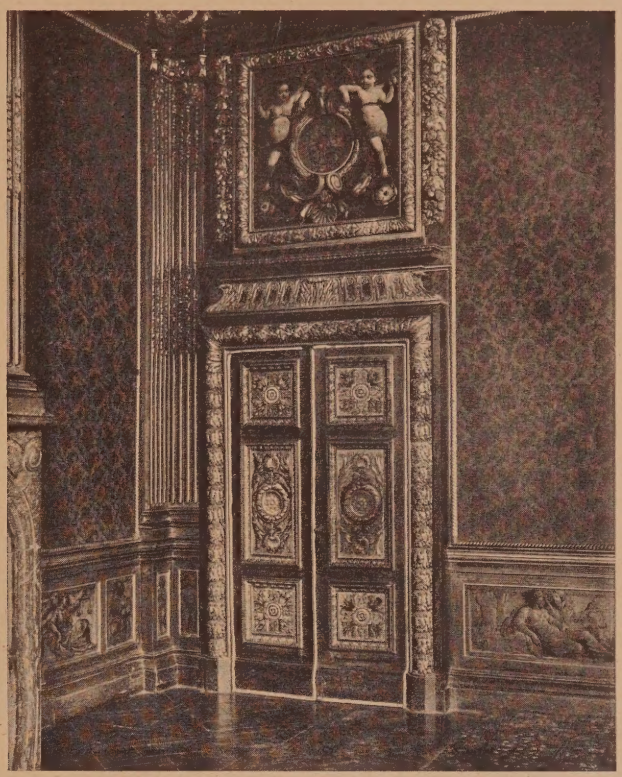
Vor allem Mansart zeigt sich von solcher Genauigkeit und Feinheit in den Abmessungen und Durchbildungen seiner Ordnungen bis hinab zum kleinsten Profil, daß er der ganzen späteren Zeit darin als Klassiker gegolten hat (S. 267). Nur ein Nachmessen an Schloß Maisons (Taf. XI) ist auch für uns schon ein Genuß. Ordnungen im niederländischen Aufbau verwendet am H. de Ville in Valenciennes 1612, Turmaufbau später.

Bei dieser rein geometrischen Auffassung, der gegenüber jede Einfühlungstheorie stutzig werden müßte, wo das Kriterium nur in der Leichtigkeit und Reinheit der anschaulichen Faßlichkeit und geistigen Vorstellbarkeit beruht, ist es einleuchtend, daß ein funktionelles Verhältnis zu den Säulen und tragenden Gliedern für den französischen Architekten kaum besteht. Vergeblich würde man die französische Baukunst dieser und der folgenden Zeit auf ähnlich gefühlte Architekturkörper hin durchsehen, wie sie der Bildhauer Michelangelo in der Laurenziana (Abb. 20) dargestellt hat. Zwar zeigt auch der quadratische Südwestpavillon des Schlosses Pailly bei Langres von Ribonnier hinter die Hauptreliefffläche eingestellte gekuppelte Säulen, aber ohne irgendwelchen Druck oder Drang augenscheinlich zu machen. Sie bleiben nur Rahmen für die zwischen ihnen liegenden kleineren Fenster, Rechtecke auf den Flanken der Fassade umzeichnend, die ihrem großen Mittelfenster proportional sind. Und sicher haben auch an anderen Bauten nur die Maßverhältnisse der Flächen zur Einführung von gekuppelten Säulen oder Pilastern angeregt, kaum wie in Italien das Gefühl für die verstärkte Wucht des Raumes oder des plastischen Körpers. Das Beispiel der Pilasterbündel an den Kuppelpfeilern der Sorbonnekirche in Paris erlangt keine Bedeutung neben den einfachen Pilasterlinien, die mager und trocken gegenüber römischem Empfinden das mächtige Innere der großen Kirchen (Abb. 207) begleiten. Wie weit man allenfalls in der Gruppierung von Säulen und Pilastern zu gehen wagt, zeigt das Vestibül des Schlosses Maisons (Abb. 225), das man mit einer fast 100 Jahre älteren italienischen Anlage (Abb. 15) bis ins Einzelne vergleichen möge.

Dagegen führt ähnlich wie in Italien die mit aller Intensität erwachende Vorstellung von dem geschlossenen, einheitlichen Baukörper die Kolossalordnung ein.

Ihr Erscheinen in Frankreich fällt noch in die Renaissance. Monceau-en-Brie, das Schloß der Katharina von Medici, ist das erste große Beispiel für die Verwendung des Kolossalpilasters. Beg. 1547, nach den überzeugenden Darlegungen v. Geymüllers eine Schöpfung des Italieners Primaticcio, des Schülers Giulio Romanos. Bullant legt vor die Fassadenmitte des Schlosses Ecouen um 1560 vier Kolossalsäulen mit besonderem Architrav. Die Gegenüberstellung ist lehrreich: dort Einbindung in den Gesamtkörper, hier ein gesondertes Motiv für sich aus Liebe zu den antiken Säulenresten in Rom angefügt. Ähnlich an N. D. in Grand-Andely. Ein Prachtbeispiel, das alle Stilsymptome dieser Zeit vereinigt, das schon erwähnte Schloß in Harfleur (Taf X). In italienischer Auffassung Kolossalpilaster am H. de Lamoignon in Paris, am Schloß Effiat Anfang des 17. Jhhs. Ferner an dem Entwurf Jacques I A. Ducerceau für Schloß Charleval, ebenso an der Erweiterung der 1871 verbrannten Tuileries in Paris durch Jacques II A. Ducerceau. Die Umgestaltung der Tuileries durch Levau und Dorbay verstärkt durch andere rhythmische Teilung, Unterdrückung aller kleinlichen Ziermotive und gleichmäßiges Durchziehen des Architravs den Eindruck des Geschlossenen, geometrisch einheitlich Aufgeteilten. Gegenüberstellung beider Zustände bei Marot. Das H. de Pierre in Toulouse (Abb. 224) 1612 von Souffron — er entstammt der italienischen Familie der Suffroni — wählt den Kolossalpilaster zum erstenmal auch für das städtische Reihenhaus. Unverkennbar ist der Einfluß Palladios, doch überwuchert hier das ornamentale Detail den klaren Gedanken und der Architrav wird durch Fenster gänzlich zerstückelt. — Levau verwendet zuerst den Pilaster ganz bewußt als Mittel, Flächen zusammenzufassen, oft im Kontrast mit andren mehrgeteilten Flächenabschnitten. So am Galerieflügel des H. Lambert, lisenenartig mager mit kleinem Volutenkapitell: er soll nur Einteilungsstreif sein. Gekuppelte und einfache Pilaster auch an seinen Schloßbauten, dem verschwundenen Rincy und Vaux-le-Vicomte (Abb. 231) mit Pilastergliederung nur an den Eckbauten. J. F. Blondel (Cours III, 440) hält diesen Wechsel für gefährlich und erlaubt nur einem Levau „qui n'a guere eu de véritable rival". Er gibt daher wenigstens die Hoffassade, die noch unruhiger, weniger einsgeworden als die Gartenfassade wirkt, in verbesserter Ansicht, ohne sie als solche zu bezeichnen (ebend. T. 68). Original und Verbesserung verdienten, einen baugeschichtlichen Vergleich ersten Ranges abzugeben, wir beschränken uns darauf, auf ihn aufmerksam zu machen. Die gleiche Zusammenordnung wiederholt Levau auch am Collège des Quatre Nations, an dem sich die Flügelbauten neben der Kirche bogenförmig vorschieben. Sicher hat er gewußt, welch vorzüglichen optischen Maßstab er der Kolossalordnung in den kleineren Teilungen beiordnete.

225. Château de Maisons



226. Rennes, Palais de Justice

Wir gehen vom Flächendekor zur Fläche selbst über. Läßt sich etwas über ihre Spannungsverhältnisse in Vertikalen und Horizontalen, über ihr Relief aussagen, das über die Einzelbeobachtung hinausgeht? Oder zielt alles doch nur auf ein Reichmachen hin, das nur selten die Fläche klärt, vielmehr Einzelheiten auf ihr häuft, da eben diese Fläche in gotischer Gesinnung — wir erinnern an den zitierten Ausspruch von Bosse — noch keine Bewertung verdient?

An Schloß Ancy-le-Franc, beg. 1546, trennt wohl ein Gurtgesims beide Geschosse, innerhalb dieser aber schieben sich Portale, Fenster, Pilaster, Nischen so durcheinander, daß man trotz der Renaissanceformen das Gefühl hat, das eigentlich Lebendige, das alte gotische Wachsen nebeneinander und nicht füreinander, sei hier nur durch ein unverständig Feindliches, die langen Horizontalen, zerschnitten. Und auf Reste des gleichen gotischen Bewegungstriebs führt sich die Erscheinung zurück, daß die zusammengenommenen Fensterachsen über die Fläche hinaus in die Dachzone eindringen: Schloß Fleury-en-Brière bei Fontainebleau Ende des 16. Jhhs., Maison de Viguiers in Albi, Schloß Rougemont. Am H. de Pierre in Toulouse (Abb. 224) verliert das Dachgesims, wenn auch unzerteilt, an Kraft, da Fenster den Architrav der Pilaster durchstoßen und über dem Gesims von preziösen Giebelchen abgeschlossen werden. Am H. de Châlons et de Luxembourg in Paris 1608 durchstoßen die Gaupenfenster das Kranzgesims nach unten. Am Schloß Cany-Barville nahe Fécamp rücken die Fensterverdachungen in die Sohlbank des folgenden Fensters oder in das Kranzgesims hinein. Ähnliche, sogar heftigere Durchdringungen in der Vertikalen an Schloß Beaumesnil, Schloß Harfleur (Taf. X), den alten Tuileries, Schloß Charleval, dem Hofbau des Pal. Episcopal in Lisieux und andren Backsteinbauten mit Hausteinverzahnung. Reste dieses Empfindens noch am Hof des H. Lambert (Taf. IX), wo diese „licence“ J. F. Blondel (Arch. L. IV, C. 6) ausdrücklich vermerkt, ebenso an Vaux-le-Vicomte. Höchst heftig durcheinandergeschoben die einzelnen Abschnitte am Hof des H. de Beauvais in Paris, doch mochte A. Lepautre hier zu manchem durch die innere Anordnung gezwungen sein. Die derben Horizontalen am H. des Monnaies in Avignon lassen dagegen an einen Italiener denken.

227. Blois, S. Vincent de Paul

Eine Beachtung bestimmter Flächenproportionen läßt sich weder an Bauten noch bei Theoretikern feststellen. Im allgemeinen liebt man schmale Wandabschnitte und Fenster. Über allen Maßklärungen steht immer das Interesse am Reichmachen, J. F. Blondel bemerkt sehr richtig dies Symptom als starkes Licht- und Schattenspiel am H. de Beauvais. Als der dekorative Flächenschmuck gegen die Mitte des 17. Jhhs. abnimmt und die Ordnungen immer beherrschender auftreten, nach und nach das Flächenproportionsgefühl erziehend, übernehmen zunächst auch sie die erweiterte Aufgabe, reich in Licht und Schatten zu machen. Ihr Relief ist ein kräftiges, verschiedene Reliefschichten treten auf, Verkröpfungen, Vorlagen. Das Reliefverhältnis ist aber nicht durchweg ein sicheres, nämlich so, daß das Auge sich bald über die Lage der Schichten zueinander klar werden könnte. Und da hierum sich erst die klassische Zeit müht, darf man folgern, daß auch dieser Reichtum jetzt noch isoliert gesehen wird, weniger aus der Vorstellung des Gesamtkörpers erwächst.

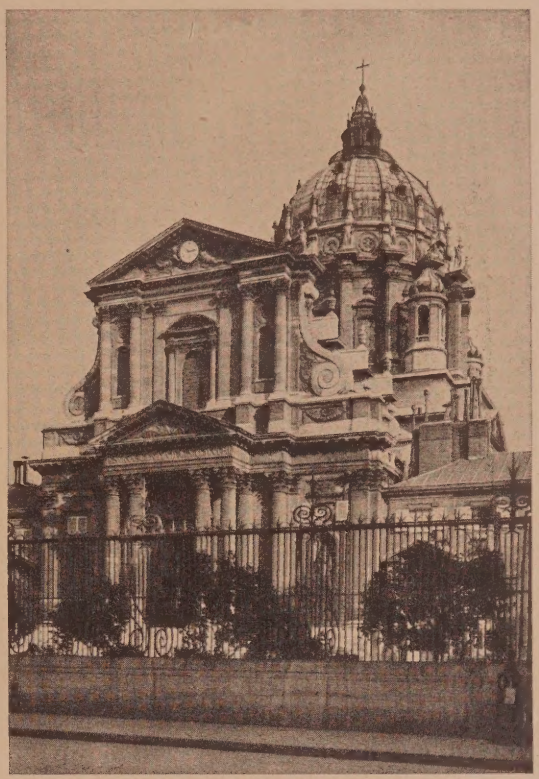
Die neue Fassade des H. Carnavalet (Abb. 229) von F. Mansart zeigt am besten, wie weit ein Großer um 1634 drei Abschnitte zusammenzusehen vermag, wie diese doch trotz aller Beziehungen sich auseinanderlegen, jeder in sich ausgewogen. Die Mehrung der Reliefschichtung läßt sich an folgenden Bauten gut verfolgen: H. de Ville in Reims 1627, in Troyes 1624 beg. von Noble, Schloß Beaumesnil und Maisons, hier die Gartenseite. Das Schloß von Harfleur (Taf. X) gibt neben Pilastern gar von der Mauer losgelöste Kolossalsäulen über die sich das gemeinsame Dachgesims weit vorkröpft: vielleicht die derbste Flächenplastik der ganzen französischen Baukunst.

Nach diesen prinzipiellen Untersuchungen behandeln wir die Kirchenfassade kurz. Das Vermächtnis der Renaissance ist die Fassade von S. Gervais in Paris 1616–21 von Debrosse, vorgelegt der alten gotischen Kirche. Ein Vorspiel dazu die Egl. des Carmélites in Dijon 1609 von Tassin. Die Bedeutung der Fassade Debrosses besteht darin, daß er ganz rein die antiken Ordnungen, wie sie etwa am Septizonium in Rom damals noch bestanden, in gekuppelten Säulen und Halbsäulen auf gotische Verhältnisse überträgt, in Einzelheiten der Fläche sich Anregungen bei Vignolas Gesùfassade und S. M. dei Monti in Rom holend. Da gleichmäßig immer schlankere Säulen aufsteigen, die Flächenmitte des vortretenden Mittelteils durch Portal und zwei große Fenster übereinander aufgerissen ist, da das dritte Geschoß nur für den Mittelteil hochgeführt wird, bleibt der Eindruck ein gotischer. Drei Ordnungen einfacher Halbsäulen und Pilaster übereinander ohne vortretenden Mittelteil an der Chapelle in Eu.

Die Fassade von S. Paul et S. Louis in Paris 1634 hält sich an das Vorbild S. Gervais, die Ordnungen aber mit reichem Dekor untermischend und durch besondere Säulenfassung die seitlichen Traveen selbständig machend, wobei Erinnerungen an S. Susanna in Rom wach werden. Die beiden oberen Geschosse von S. Gervais übernimmt Mansard für die Fassade der zerstörten Egl. des Feuillants in Paris 1629, wieder mit reicherem Dekor und Relief.

Eine Umdeutung des gotischen Strebepfeilersystems ist die Verwendung einer großen Ordnung in drei Traveen für den rechteckigen Abschnitt der Fassade, während das Giebel-

dreieck ein dekoratives Mittelstück mit zwei kleinen Säulchen oder Pilastern rahmt: Chapelle in Cambrai (Abb. 203), S. Marie in Nevers (Abb. 223). Ähnlich die alte nur begonnene Fassade von S. Roch in Paris (S. 188). Ohne besondere tektonische Form, nur mit gekuppelten Säulen und derbem Rahmenwerk dekoriert die Kirche des Couvent des Minimes in Nevers.



228. Paris, Eglise du Val de Grâce

Neben diesen französischen Fassaden die echt römische. Mit fünf Traveen im Untergeschoß, drei im Obergeschoß, vermittelnden Voluten und abschließendem Giebel an der Egl. de Licée in Avignon 1615—55, wohl von einem Italiener, an der zerstörten Egl. du Noviziat in Paris 1630 von Martelange, beides Jesuitenbauten. Sehr behaglich ausladend, da die Seitenabschnitte zusammen die gleiche Breite wie der Mittelabschnitt haben, die Kirche in Richelieu, ähnlich die Straßenfassade der Sorbonnekirche in Paris. Von den rhythmischen Flächenspannungen römischer Kirchen ist wenig zu merken. Die bedeutendste Fassade nach diesem Schema in Paris am Val de Grâce (Abb. 228): die äußersten Seitenabschnitte liegen zurück, die Abschnitte neben dem Mittelabschnitt treten unten und oben vor, der Mittelabschnitt unten endlich schiebt sich als mächtiges Freiportal auf zwei Paaren gekuppelter Säulen heraus, während er oben in die Reliefschicht der Flanken zurücktritt. Die römischen Ideen von gesamter Massenbewegung (Abb. 45) werden hier trocken und durchsichtig abgewandelt. Das reduzierte Schema mit drei Traveen unten, einer oben an der Chapelle in Chaumont. Eine eigenartige Verbindung des römischen Fassadenschemas mit einem dritten Blendgeschoß über der Mitteltravee gibt Mansart an S. Vincent in Blois (Abb. 227), gezwungen dazu durch das hohe gotische Dach. Ein ähnlicher Versuch die Fassade von S. Joseph in Châlons-sur-Marne. Die Folgezeit nimmt von diesem römischen Fassadenschema ihren Ausgang.

Wie in Italien tritt zuerst an zentralen Bauformen die eine große Ordnung auf. Eine Erinnerung an die Pantheonvorhalle oder an Michelangelos projektierte S. Pietrofassade ist die Vorhalle der Sorbonnekirche gegen den Hof. Gewissermaßen eine Projektion dieser Halle an der zweiten Kollegkirche Levaus (Abb. 207), der Kirchenkörper entsprechend mit Kolossalpilastern gegliedert. Mächtige Flankenlisenen wählt Mansart für die Fassade des Temple S. Marie, mit der die Chapelle de l'Oratoire in Avignon Ähnlichkeit hat. Bernini wurde sicher durch Mansarts Bau bei der Fassade von S. Andrea in Quirinale (S. 110) beeinflußt. Kolossalpilaster als Rahmung des Mittelteiles, an den Flanken aufgenommen durch rustizierte Lisenenbänder an der Chapelle des H. Dieu in Lyon 1637—45 von Doucellet und dem Bildhauer Mimerel, vier Pilaster an S. Louis in Rouen.

Von den drei bedeutenden Kuppeln dieser Zeit in Paris, der Kirche der Sorbonne, des Collège des Quatre Nations und Val de Grâce (Abb. 228) lehnen sich die beiden ersten in ihrer

229. Paris, Hôtel Carnavalet

Außengliederung an schlichte römische, beziehungsweise oberitalienische Vorbilder an. Dagegen gibt die letzte in den stark betonten, hochgetriebenen Strebepfeilern des Tamburs — möglich nur dadurch, daß die Außenkuppel eine hölzerne Scheinkuppel ist, während der Ansatz der Innenkuppel unterhalb der Pfeilerkapitelle liegt —, in ihren emporflammenden Endigungen noch die ganze Lust an gotischen Vertikalen kund. Die Überleitung vom viereckigen Kuppelunterbau zum Kuppelrund geschieht wie an der Sorbonnekirche durch Türmchen, den guten pyramidalen Gesamtaufriß vermerkt schon J. F. Blondel (Arch. L. III, C. 11). Wir begnügen uns mit diesen Beispielen. Lemonnier meint zwar, die Kuppel sei neben den Ordnungen das bedeutendste Geschenk des Südens an den Norden, doch hoffen wir, daß auch der Leser unserer bisherigen Ausführungen dieses Urteil des französischen Forschers als oberflächlich abweist, da die Erziehung der gesamten Vorstellung mehr bedeutet als ein Motiv.

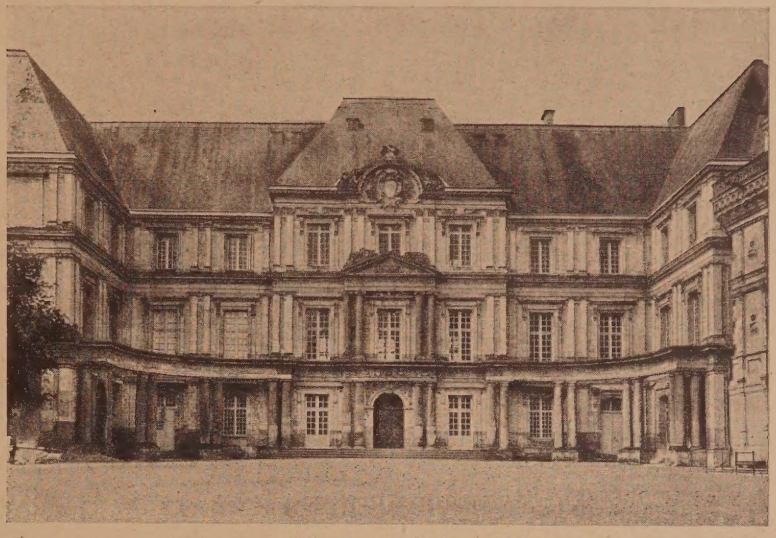
Die Türme, die Beherrscher der gotischen Stadt, treten zurück. Neben dem Chor erscheinen sie noch an der Kirche in Richelieu und der Chapelle de Lycée in St. Omer, hier an den Ecken mit Pilasterbündeln eingefaßt und die Pracht ihrer Dekoration nach oben steigernd. Fronttürme an der Chapelle des H. Dieu in Lyon, an der Kirche in Etival, hier nur der eine hochgeführt, an den Ecken von je zwei Säulen begleitet, prächtig in seiner derben, klaren Plastik. Früher, 1609 vollendet, mit drei Paaren gekuppelter Säulen auf jeder Seite als Fortsetzung der gotischen Strebepfeiler der Turm an S. Louis in Blois. Endlich der letzte große Prachtbau: der mächtige Frontturm mit begleitenden Seitentürmchen der Abteikirche in St. Amand (Abb. 222) kuppelartig ausklingend. Die Fronttürme der Kathedrale in Rennes mit fünf Ordnungen übereinander schon 1541 beg., erst 1703 vollendet.

Über den einfachen Kirchenkörper hinaus zu reicher Gruppenbildung in Hauptbau und Nebenbauten gelangen die Egl. des Minimes von F. Mansart, Grundstein 1611, unvollendet gelassen 1679, jetzt bis auf Reste verschwunden, jedoch von Marot gestochen, und Levaus Kollegkirche.

Die erste ein Kuppelbau, dessen Fassade sehr ähnlich Hardouin-Mansart für seinen Invalidendom (S. 226) nachbildet. An ihn schließen sich zu Seiten in Absätzen vortretende kleinere Pavillons mit Kuppeln an. Der Plan zu ihnen dürfte erst lange nach der Grundsteinlegung gefaßt sein. Ihr oberes Geschoß schiebt sich mit knappem Zwischenraum hinter den Mittelbau zurück, gegen ihre fallenden perspektivischen Linien tritt um so größer der Mittelbau. Die ganze Gruppe auf breiter Grundlage kulminiert in der Hauptkuppel. Dem starken Gesamtrelief entspricht die Modellierung der Fassade. — Ähnlich, nur als flache Rundnische mit seitlichen Eckpavillons berechnet, die Kollegkirche an der Seine, dem damals noch bestehenden Louvreflügel des gleichen Meisters gegenüberliegend. Der Eindruck heute durch die deckende Brücke in der Achse beeinträchtigt, ein Nachteil, der schon bei ihrer Entstehung im J. d. B. an XII angegriffen wurde (vergl. S. 303). Das Vorbild italienischer Bauten (Abb. 122) ist für beide Anlagen unverkennbar, die Flankierung durch Pavillons speziell französisch.

Château de Maisons 1641-50

(Phot. Deshairs-Calavas)



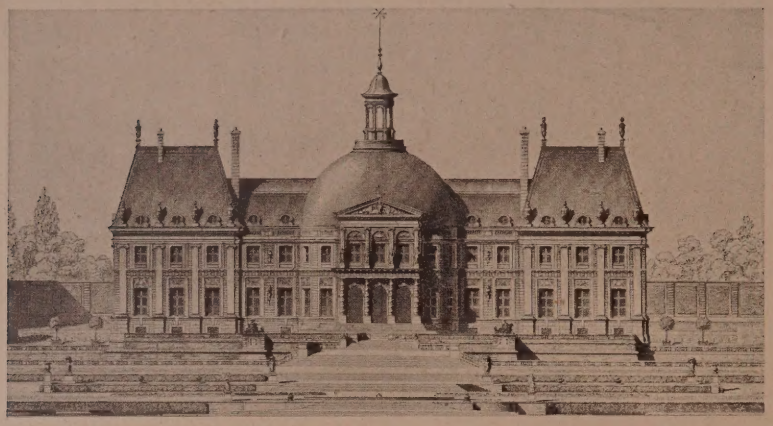
230. Blois, Château *

Die Elemente der Hôtel- und Schloßfassade wie ihr Verhältnis zur Fläche sind in der allgemeinen Darlegung bereits untersucht. So sind nur einige ergänzende Bemerkungen zu machen. Die Fenster werden durch einfache Rahmenprofile umschlossen, die manchmal ihre Fortsetzung in den Gurtgesimsen finden (Taf. IX): Verklammerung einzelner Abschnitte. Die zwischenliegenden Flächen werden mit tafelartigen Auflagen versehen, bei Verbindung von Ziegel und Haustein wie die Rahmungen auch diese aus Haustein, so H. de Châlons et de Luxembourg, oder mit entsprechenden Vertiefungen ausgesetzt: Reliefbelebung. Als schönes Beispiel zu nennen das H. de Lauzun in Paris gegen 1650. Risalitbildung, häufig verwandt und durch den alten Pavillonbau begünstigt: H. Carnavalet (Abb. 229), H. de Ville in Lyon. An letztem auch die Mittelachse stark vorgeholt, ein gleiches an der verwahrlosten Fassade des H. de Beauvais in Paris. Später empfindet man einen so schmalen Streif als nicht dem inneren Raumkörper entsprechend. Ein luftiger Sonderbau, jetzt verglast, das Treppenhaus des H. Lambert (Taf. IX). Die Ordnungen fördern diese Risalitbildung. Ein einfaches Beispiel das kleine H. de Ville in Montdidier, bewegter Schloß Blois (Abb. 230), das reichste Maisons (Taf. XI). Besondere rhythmische Anordnungen dieser Risalite wie am Pal. Borghese in Rom, die den Gesamtkörper wieder zusammenbringen, werden erst von der klassischen Baukunst erstrebt.

Reiche Portalbildungen besitzen nicht die Kraft der Konzentration wie in Italien (S. 34). Die Fenster bleiben gotisch schlank, das Verhältnis 1:2½ wird oft überschritten. Eine seltene Ausnahme am Hof des H. Lambert (Taf. IX). Diese Vorliebe für gestreckte Proportionen entwickelt das Türfenster mit kleinem Balkongeländer, das in der klassischen Zeit wieder seltener wird. Im Gegensatz zur Gotik bildet man die Mittelachse des Risalits als Fensterachse, nicht mehr als Pfeilerachse aus, die spätere Kritik verurteilt einen Verstoß hiergegen sehr streng: die gotische Vorliebe für den Pfeilerkörper weicht dem Wunsch, die inneren Raumachsen durch Fenster zu betonen und sie nach außen wirksam zu machen. Dieser Wandel mag auf den ersten Blick wenig bedeutungsvoll erscheinen, ist aber symptomatisch für die Wertverschiebung von den vorzüglich plastischen auf die raumformenden Elemente.

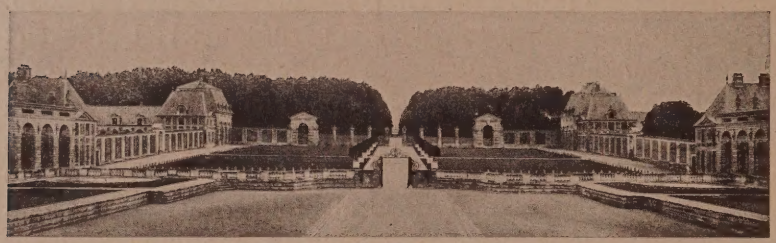
Das Dach wird den einzelnen Körperabschnitten entsprechend aufgelöst in einzelne Spitzdächer, die oben abgeflacht sind. Erst die klassische Baukunst schneidet hier alles mit der Horizontalen des Kranzgesimses weg.

Die Anlage der Cour d'honneur setzt Hauptbau, Seitenflügel und Portalbau in ein bedingendes Verhältnis. Dieses nahm man früher nicht zu genau, verschiedentlich nur Hauptbau und ein Flügel gleich hochgeführt. Jetzt nicht nur Gleichheit der Hälften beiderseits der Achse, sondern auch eine Massensteigerung, die im Mittelrisalit des Hauptbaues ihren



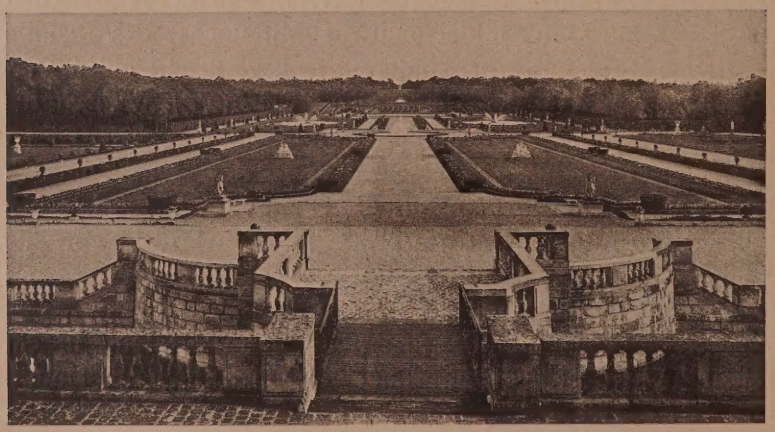
231. Vaux-le-Vicomte, Gartenfassade

Abschluß findet. So am Hof des H. Lambert (Taf. IX), wo die Hofrückfront sich gerade soweit über die Flügel hochschiebt, daß man weder von Zusammenhang noch Trennung, wohl aber von Verklammerung sprechen kann. Man strebt unter anderen Bedingungen Bildungen der italienischen Baukunst an, bleibt aber zaghaft und im kleinen. Sehr verwickelt der Hof des H. de Beauvais (Abb. 211). Die Achsenrichtung der Raumfolgen durch den bestimmten Beffroi umgedreht am Hof des H. de Ville in Lyon (Abb. 220). In der Kombination von flankierenden Pavillons und Mittelbau kostet man besonders die Massenbewegung der Schlösser aus: Balleroy bei Bayeux 1626—36 von F. Mansart (?) Beaumesnil (die seitlichen eingeschossigen Pavillons später ausgebaut), Maisons (Taf. XI) und schon merkwürdig beruhigt Chamarande 1654 von F. Mansart. Vaux-le-Vicomte (Abb. 216, 231) auch hier Kurven einführend und mit der Kuppel den für die Hoffront ungelungenen Versuch machend, den Gesamtkörper wie räumlich so auch plastisch zu zentralisieren.

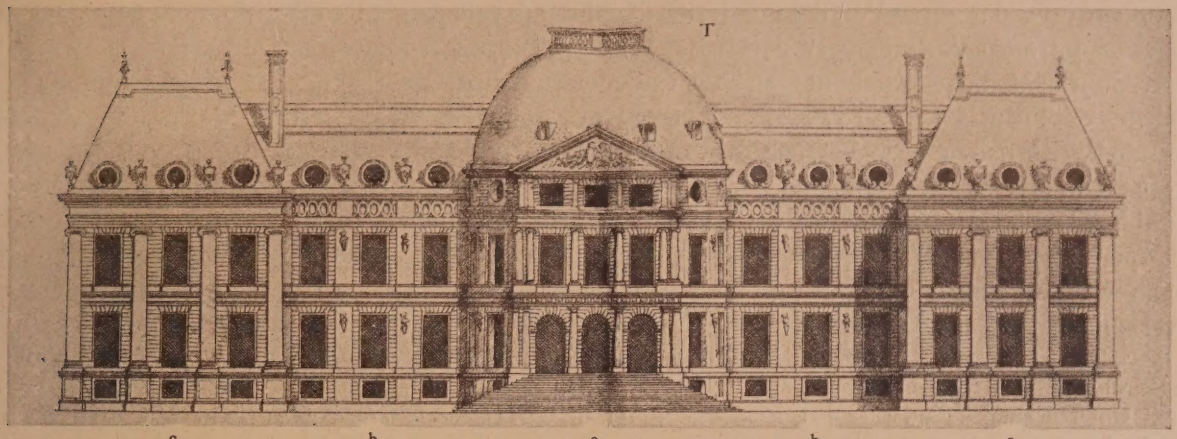


232. Vaux-le-Vicomte, Hof

Übersehen wir die Entwicklung des plastischen Körpers von den feinsten Regungen des Ornaments bis zu diesen gewaltigen Massenbildungen, so dürfte eine Zusammenfassung der verschiedenen Erscheinungsreihen in kurzer Definition versucht werden können. In dieser Zeit erwacht vor allem an dem empfindlichen Instrument der Ordnungen das Gefühl für die Fläche als ein Ganzes, für den Baublock als einheitliche Vorstellung. Diese Vorstellung wird aber nicht unbeirrt zu Ende gedacht, sondern wie im Raumgebilde möchte man gleich weitergehen, auch hier verlockt durch italienische Vorbilder. Man gewinnt schließlich einen Baukomplex, der sich aus einzeln durchgearbeiteten Teilkörpern zusammenfügt.



233. Vaux-le-Vicomte, Garten



234. Schloßfassade nach Saint Hilarion (S. 237) *

Mag auch erst die Gegenüberstellung klassischer Lösungen die Unzulänglichkeiten deutlich hervortreten lassen, so hoffen wir doch, sie sichtbar gemacht zu haben. Zwei Wünsche streiten hier in einer Brust: der nach Ordnung und der nach Reichtum. Die Ordnung erhebt sich schüchtern, aber der Reichtum ist der Stärkere. In der klassischen Zeit gründet jene ihr Reich, dieser wird ihr Diener.

Eine gleiche Unsicherheit macht sich nun, gerade wie in reich dekorativen Bauten unserer Zeit, in der Gesamtauffassung der räumlichen und plastischen Körper bemerkbar. Raum und Plastik gehen nebeneinander her und beide scheinen mit ihrer Schar von Motiven nur zufällig zusammengekommen zu sein. Man könnte sich für den Körper außen andere plastische Motive, innen eine andere Raumlösung denken. An der Schwierigkeit, italienische Fassaden an gotische Räume zu heften, krankt die kirchliche Baukunst, für S. Gervais wird dies als besonders deutlich später auch angemerkt (J. F. Blondel, Arch. L. IV, C. 5, Laugier Observ. 149). Die Kuppel der Egl. du Val de Grâce hat als Plastik eine völlig andere Körperbestimmung wie als Raum, die Kuppel der Levauschen Kollegkirche geht vom inneren Oval zum äußeren Kreis über. Die schöne Raumgruppe im H. Lambert (Abb. 209, Taf. IX) steht ganz unvermittelt zur Hoferscheinung, ebenso im Obergeschoß die innere Einteilung des H. de Beauvais (Abb. 211). Daß hier der Hof sich egoistisch als Raumerscheinung durchsetzt, ist wohl ein Verdienst und mag moderner Baukunst vorgehalten werden, geht aber auf Kosten anderer Teile.

Man mißverstehe uns nicht. Allerdings ist die von uns geforderte Vorstellungsform „Gesamtauffassung“ schwierig, da man ja rein materiell immer die Einheit der Erscheinung zu sehen vermeint. Wir denken hier nun und nimmer an die naturalistische Kausalauffassung unserer Zeit, für die eine Fassade Ausdruck des Inneren sein soll. Hier handelt es sich um kein kausales Verhältnis, sondern um Gleichzeitigkeit: das Innere ist Außen, das Äußere ist Innen; eine völlige Harmonie aller Werte ergibt sich, ein Allgemeines, in dem doch alle Teile sich glückerfüllt ausleben können (vgl. S. 237). Vermag diese Vereinigung nur ein erzogenes Vorstellungsvermögen nachzuerleben, so vermag sie erst recht nur ein solches produktiv durchzudenken. Hierfür bringt allerdings diese Frühzeit bereits Ansätze. Ganz besonders ist es jetzt die Beziehung des plastischen Körpers zum

Außenraum, der diese Vorstellung fördert. Ahnungsvoll sind diese Beziehungen sogar schon von dem großen Vorläufer der neuen Baukunst, Jacques I A. Ducerceau, in seinen Entwürfen für Charleval, den Gartenanlagen von Chennonceau durchgearbeitet (Les plus beaux Bastiments de France, Paris 1576—79), aber in der Fülle des Vielen erstickt wieder die geistige Einheit. Ebenso nur ein Versuch Schloß Richelieu (Abb. 329). Erst die Anlage von Maisons, wie sie wenigstens J. F. Blondel (Cours IV, Taf. 30) uns bewahrt hat, vor allem die von Vaux (Abb. 231—233) bringen Alleen, Vorhöfe mit Wirtschaftsbauten, die Cour d'honneur, den Baukörper mit seinen Achsenräumen und endlich den Garten in eine unveränderbare Bindung. Die weite Raumrhythmik des Gartens von Vaux, sein Verhältnis zu dem erhöhten Schloß verkünden bereits laut die neue Zeit (vgl. Kap. XIV).

Diese neue Bewertung kündet sich gleichzeitig bei dem Theoretiker an, der auf der Schwelle der klassischen Zeit steht: Roland Fréart de Chambray. Hatte sich Savot in seiner Architecture française 1624 mit Untersuchung technischer Probleme beschäftigt, hatte Lemuet in seiner Maniere de bien bastir 1647 einen Kanon vom kleinsten bis größten Haustyp gegeben und eingehend über das Dachgestühl unterrichtet, so sucht Fréarts „Parallele de l'Architecture antique avec la moderne", Paris 1650, tiefer in den Sinn der Säulenordnungen und der Gesamtauffassung einzudringen. Um Meister zu sein, bedarf es keiner neuen Erfindungen — und das hatten doch gerade die Ornamentiker geglaubt. „Mascarons, vilains cartouches, grotesques ridicules et impertinentes" kritisiert Fréart. Nicht im einzelnen, im gesamten läge der Wert eines Bauwerkes: „Ce n'est pas dans le détail des parties qu'on void le talent d'un architecte, il faut juger à la distribution génerale de son oeuvre" — der Begriff der Distribution hier also allgemeiner gebraucht, als in seiner späteren Anwendung einzig auf die Grundrißanordnung. Diese Veröffentlichung macht den größten Eindruck, auch ins Englische wird sie 1654 von Evelyn übertragen. Die in ihr ausgesprochenen Anschauungen leiten unmittelbar in die klassische Zeit über.

IX. Kirchen- und Hôtelbauten der Klassik.

Um 1660 beginnt ein neuer Abschnitt in der Baukunst Frankreichs. Wenn wir ihn den klassischen nennen, so möchten wir damit ausdrücken, daß die mannigfachen Strömungen der ersten Hälfte des 17. Jhhs. jetzt ihre Abklärung finden und die Unsicherheiten, von denen gesprochen wurde, verschwinden. Dieser Abschnitt gleicht darin der Hochrenaissance in Italien, die ebenfalls die Erfüllung aller Ahnungen des Quattrocento brachte. Die engen Beziehungen zur Hochrenaissance drücken sich auch in einem erneuten Studium der italienischen Meister jener Zeit aus. In der Einleitung des „Cours d'Architecture", Paris 1691, verweist Daviler auf Vignola, und zwar den Vignola, der im Auftrag der Akademie die Säulenordnungen herausgab, neben ihm auf Michelangelo, Sangallo. Bramante erscheint als zu trocken. Doch selbst den großen Meistern gegenüber scheut man sich nicht vor Kritik in dem Bewußtsein, selbst am besten zu wissen, was Baukunst ist. Michelangelo schon von Fréart de Chambray abgelehnt: il avoit fait de grandes choses, mais ç'a été lui qui a introduit de libertinage dans l'architecture. Nur mit dieser Beschränkung ist Davilers Aufforderung zu verstehen: „L'Italie est le siège de la bonne architecture, . . c'est donc en Italie et principalement à Rome qu'il faut aller." Leidlich fest behauptet die Antike ihr altes Recht, doch fehlen auch da nicht Korrekturen. Bereits dämmert einem Lateulière, Direktor der Akademie in Rom, die Erkenntnis von dem Verhältnis zwischen griechischer und römischer Antike auf. Es heißt in seinem Bericht vom 9. VIII. 1696: „Les beaux Arts estant venus de la Grèce en Italie, l'on verrait les choses dans l'origine, tant pour l'architecture que pour la sculpture." Er fordert

zum Aufmessen der antiken Bauten in Athen und der Levante auf. Daß die neuen französischen Bauten nicht nur den Wert der antiken erreichen, sondern sie noch übertreffen werden, hofft Daviler fest.

Die französische Baukunst befreit sich jetzt in ihren räumlichen und plastischen Darstellungen von stets sich erneuernden fremden Einflüssen und gewinnt ihren nationalen Charakter. Auch deshalb ist sie als klassische Kunst zu bezeichnen. In Rom sähe man kein Gebäude aus den letzten hundert Jahren mehr, das den Regeln guter Baukunst entspräche, meint Daviler. Der Abfall Berninis in Paris (S. 233) illustriert diese Anschauung.

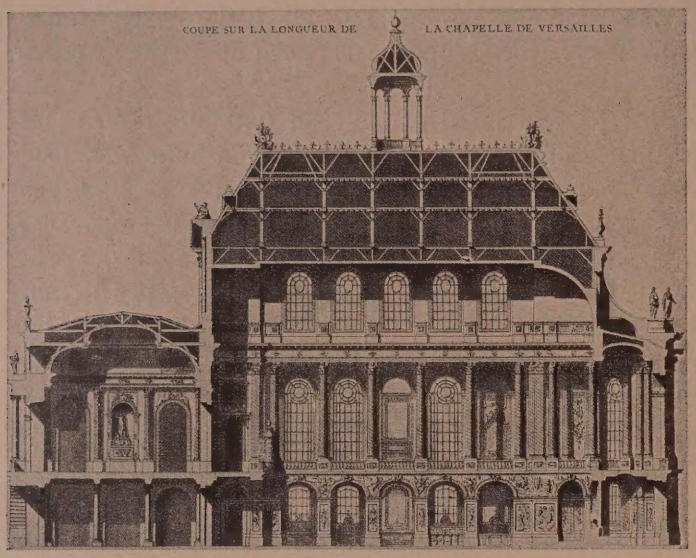
Daß die Zeit Perraults und F. Blondels die klassische ist, empfindet das ganze 18. Jahrhundert. Immer wieder greift man auf diese Bauten zurück, die in vollkommener Weise das Wesentliche der Baukunst für den Franzosen darstellen, zu dem sich schließlich wohl Zusätze machen lassen, das aber den allgerechten Grund gelegt hat. Ein Tadel am Louvre oder der Porte S. Denis wird selbst von den Hauptmeistern des Rokoko nicht ausgesprochen. Dem Klassizismus gar sind sie ein für allemal unvergängliche Vorbilder (S. 267), erst eine veränderte Grundanschauung um 1800 kritisiert auch hier.

An Bauwerken selbst hat diese Zeit, verglichen mit früher oder später, auffallend wenig geschaffen. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich auf Kirchenbauten und Hôtels beschränkt und zunächst von den gewaltigen Unternehmungen der Schloßbaukunst (Kap. XIV) absieht. Unendlich wertvoll sind aber alle Samenkörner, die in den theoretischen Schriften niedergelegt sind. Ihnen muß daher besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Im Kirchenbau leben auch jetzt noch gotische Raumerinnerungen fort, mochte dem gotischen Detail gegenüber auch F. Blondel von den „vilains marmousets", an anderer Stelle von den „grotesques bizarres de l'architecture allemande" sprechen, Fréart diese Baukunst als „le singe d'architecture" bezeichnen (Parall. 38).

Die zerstörte Kirche in St. Maixent wird nach dem mittelalterlichen Plan 1670—82 wieder aufgebaut. S. Clemens in Metz dreischiffig mit polygonalem Chorschluß 1680—93 von dem Italiener Spinga (?), Fass. 1715, ist eine gotische Hallenkirche mit Säulen statt der Pfeiler. Ihre Verwandtschaft mit der Jesuitenkapelle in Cambrai (Abb. 202) ist auffallend. Ebenfalls in Metz die Liebfrauenkirche 1655 beg., Fass. 1735, über gotischem Grundriß der Raumwirkung von S. Sulpice angenähert. Von Umdekorierungen gotischer Räume ist die bedeutendste die des Chors von N. D. in Paris durch R. Decotte, beg. 1699, unterbrochen 1708, voll. 1714, mit der Gruppe einer Pietà und den Statuen Ludwig XIII. und XIV. von Coustou und Coyzevox. An Gegnern solcher Modernisierungen hat es nicht gefehlt. Hier vermerkt Decordemoy (Nouv. Traité 120): on y dégrade entièrement la symétrie de cette Eglise et l'uniformité du dessin. Vgl. auch S. 240, 274.

Die früher entwickelten Typen werden ohne besonderes Bemühen beibehalten. S. Roch und S. Sulpice erfüllen so gut die rein kirchlichen Ansprüche, daß die Gestaltungskraft sich lieber anderen Aufgaben zuwendet. Als übertrieben gestrecktes Langhaus mit Seitenschiffen erscheint S. Louis des Invalides in der Baugruppe des H. des Invalides in Paris 1670—78 von L. Bruant. Über den Seitenschiffen Emporen wie in S. Paul et S. Louis. Einschiffig mit seitlichen Kapellen, Kuppel, Querschiff und tiefer Apsis S. Thomas d'Aquin in Paris beg. von Bullet 1682, Fass. erst 1787 von dem Klosterbruder Claude. Von Bullet auch N. D. de la Gloriette in Caen 1684, hier Rippenwölbungen und die seitlichen Kapellen in Durchgängen miteinander verbunden. Ein tonnengewölbtes, siebenjochiges Schiff ohne Kuppel, polygonaler Apsis und tiefen Kapellen, die breit gegeneinander geöffnet wie Seitenschiffe wirken, zeigt N. D. in Bordeaux, beg. 1684 von Michel, voll. 1707. Auffallend niedrig und breit wirkend, sonst ganz dem Schema folgend, die kleine dreischiffige N. D. in Versailles 1684—86 von

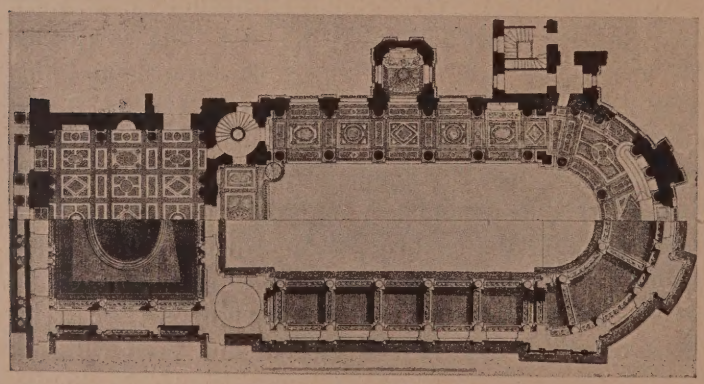


235. Versailles, Chapelle

Hardouin-Mansart (von Gurlitt als S. Louis beschrieben). Ganz an die großen Vorbilder sich anschließend, überaus edel in der Einzeldurchbildung S. Louis en l'Ile in Paris, mit einer Breitseite an der gleichnamigen Straße liegend. Beg. 1664 von Levau, Chor. voll. 1679, Schiff 1702, Turm mit obeliskenartig schlankem, durchbrochenem Steinhelm erst 1765. Mit alten Raumfügungen sind hier vielleicht die schönsten Verhältnisse erreicht. Von anderen Kirchen seien genannt die in Batz 1680, S. François de Xavier 1680 und S. Maurice 1712—14 in Besançon, S. Louis in Brest 1688 beg. voll. erst im 19. Jhh., S. André in Lille 1702.

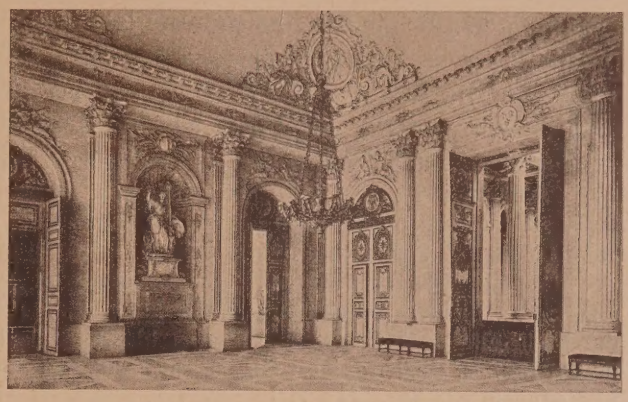
Neue Raumgedanken in den schönsten Verhältnissen dagegen entwickelt die Schloßkapelle von Versailles (Abb. 235—238, 281) 1699—1710 von Hardouin-Mansart, Dekor mit Anzeichen des nahenden Rokoko von R. Decotte, seit 1708 unter Mitwirken erster Bildhauer.

Ein geradezu schlagender Beweis für die oft jegliche Gesamtvorstellung entbehrende Betrachtungsart unserer kunstgeschichtlichen Handbücher ist, wie sie durchweg bei Abbildung des Plans diese Kapelle aus ihrem Zusammenhang mit unterem und oberem Vorsaal lösen. Weder J. F. Blondel noch P. Lepautre (Plans, Coupes etc. de la Chapelle du Chasteau de Versailles) geben Pläne oder Schnitte der Kapelle ohne diese. Denn die Vorsäle sind nicht nur gleichzeitig ausgestattet, sondern ergänzen den Eindruck der Kapelle auf das glücklichste. Der untere Vorsaal, zugleich Vestibül des seitlichen Schloßeingangs, gliedert die Wände mit Blendarkaden ähnlich den Pfeilerarkaden des unteren Kapellengeschosses. Vier jonische Säulenpaare zerlegen ihn zwar nicht in dem Verhältnis von Schiff und Umgang der Kapelle, bereiten aber deren ähnlichen Rhythmus vor, zugleich die untere Ordnung gegenüber der korinthischen Ordnung im Obergeschoß der Kapelle darstellend. Die Wände des oberen Saals sind mit Freisäulen und Halbsäulen gegliedert, die den Säulen der Kapelle genau in ihrer Form gleichen, jedoch kleiner sind und damit die wundervolle Überleitung des optischen Maßstabes übernehmen. Tritt man von hier aus auf die Königstribüne der Kapelle, so wirkt ihr Raum wie ein mächtiges Armausbreiten: der Boden flieht zurück, Säulen und Wölbung steigen hoch empor: à peine est- on entré, que les beautés qu'on y apperçoit ravissent l'esprit sans fixer les regards, et que les yeux avides et incertains de leur choix, courent de chef-d'oeuvre en chef-d'oeuvre, et n'ont pas la liberté de s'y arrêter (J. F. Blondel, Arch. L. VII, C. 8).



236. Versailles, Chapelle

Die Vorräume sind leicht querrechteckig. Die Kapelle selbst zeigt ein gestrecktes Mittelschiff, das leicht eingezogen halbkreisförmig endet. Ein Umgang ist ringsum geführt — J. F. Blondel vermerkt dies Motiv ausdrücklich als gotisch —, der zweigeschossig geteilt, sich unten in Pfeilerarkaden, oben in wundervoller Säulenstellung, vielleicht die schönste der ganzen französischen Baukunst, gegen

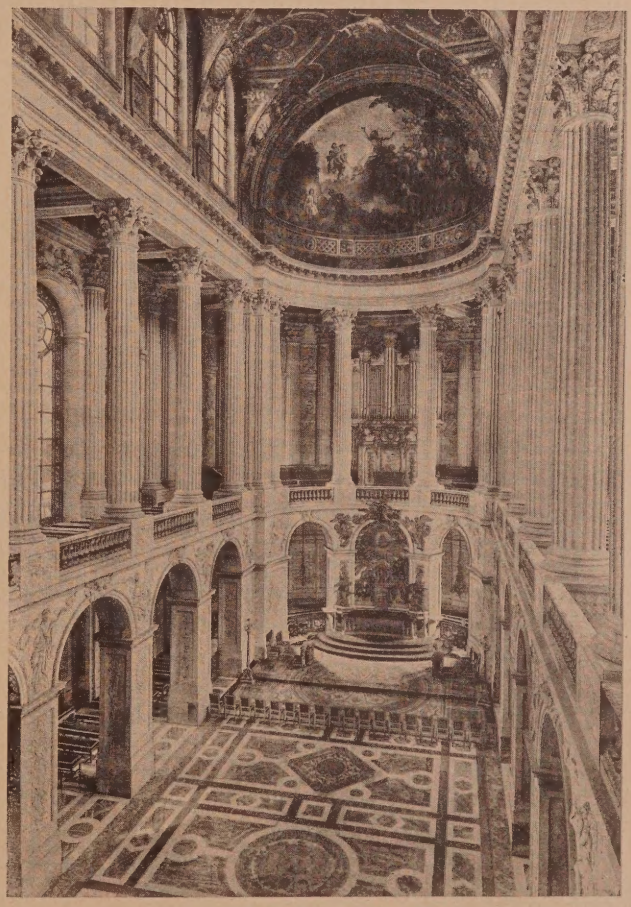


237. Versailles, Vestibül der Chapelle

das Schiff öffnet. Beidemal erhalten die Umgänge reichliches Seitenlicht, während sie hinter dem Chor dunkel gehalten sind. Die übliche Marienkapelle ist an die Seite geschoben, um nicht den einheitlichen Wohllaut des Raumes im Chor aufzusplittern, auch die Bedenkung der Außenansicht mochte für diese eigenartige Lage ausschlaggebend sein. Da für den auf die Königstribüne Tretenden Pfeiler und Säulen die Fenster fast decken, erfüllt eine fast unerklärliche, schwebende Helligkeit den Raum, die ihn übermächtig zu erweitern scheint. Die dekorative Reliefplastik ist ganz zart gehalten, wirkt nur wie ein Flimmern der Oberfläche kraftvoller tektonischer Formen. Die Grundfarbe des Raumes bestimmt das lichte Gelbweiß des natürlichen Steins, in seiner Zartheit durch die vergoldete Bronze der Balustraden und der Ornamentik der Königstribüne noch gesteigert. Der Boden zeigt ein mattgetöntes Marmormosaik. Die Fensterrahmen sind aus vergoldetem Eisen, die Fenster weiß verglast mit ganz wenig Gelb und Blau. Erst das Gewölbe mit hohen hellen Stichkappenfenstern läßt über dieser stillen Feierlichkeit die Pracht seiner reichen Farben und Vergoldungen emporrauschen. In der Tiefe der Altar, hoch über ihm den Blicken des aufschauenden Königs sich darbietend der auferstehende Christus, eine jubelvolle Schöpfung von Coypel.

Aus der Anordnung der Königstribüne auf eine besondre Überhebung des Herrschers zu schließen, hieße unhistorisch denken, wie man sich überhaupt hüten sollte, mit kulturhistorischen Allgemeinurteilen eine Baugeschichte auszustaffieren. Diese Anordnung des Herrschersitzes im Obergeschoß ist alte Gewohnheit, nicht nur in Frankreich. Fabelhaft ist aber die Kraft Hardouin-Mansarts gewesen, den ganzen Raum völlig auf jene Ansatzstelle hin durchzubilden.

Der Einfluß dieses Vorbildes ist nachhaltig. Eine ähnliche Anlage, vielleicht von Hardouin-Mansart selbst begonnen, die Kapelle des Schlosses Lunéville, 1703—6 von Boffrand weitergeführt. Vgl. weiter den Entwurf Boffrands für die Kapelle in Würzburg, Caserta (Abb. 196).



238. Versailles, Chapelle

Hätte der französische Zentralbau nur die geringste Neigung gehabt, zeitgenössischen italienischen Raumvorstellungen nachzugehen, so hätte die 1662 begonnene Theatinerkirche von Guarini (S. 78ff.) in Paris, voll. von Lievain, jetzt verschwunden, eine oder die andere Anregung geben können. Die Abbildung bei J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 30) zeigt eine Kuppelanlage über achtseitigem Unterbau, zwei gegenüberliegende Seiten öffnen sich zu tiefen Halbrundnischen, die beiden anderen Kreuzarme zu breitgezogenen Achteckräu-

men, an deren Schmalseiten sich ovale Kapellenräume anschließen. Alle Arten räumlicher und plastischer Durchdringungen sind hier angegeben. Obgleich sowohl Mansarts Egl. de la Visitation wie Levaus Kollegkirche in dieser Richtung vorwärtszugehen schienen, zeigt die jetzt entstehende Egl. des Filles de l'Assomption in Paris, 1670—76 nach Zeichnungen des in Rom weilenden Errard von Chéret ausgeführt, eine völlig andere Raumerscheinung.

Die Kirche ist ein kreisrunder Zentralbau, der zwar nicht gerade, wie schnellhin behauptet, das Pantheon zum Vorbild nimmt, wohl aber einem Bau wie N. D. des Ardilliers in Saumur (S. 189) die klassische Ausformung gibt. Zwischen gekuppelten Pilastern öffnen sich unten im Achsenkreuz große Bogennischen, der Hauptaltar lag ursprünglich rechts vom Eingang gegenüber dem angebauten Schwesternchor. In den Diagonalen kleinere Nischen mit geradem Sturz, darüber Öffnungen von Logen. Diese unteren Partien durch ein starkes Kämpfergesims abgeschlossen. Darüber nicht wie in Saumur eine Wiederholung der untern Motive, sondern eine ruhig abschließende Tamburfläche, rhythmisch geteilt nur durch breite Fenster und schmale Nischen. Die Höhe dieses Tamburs ist gleich der Höhe der Kuppel, die als genaue Halbkugel über allem zusammenfassend schwebt. Der halbe Durchmesser des Raumes ist das Grundmaß. Die Höhe des unteren Geschosses beträgt $^4/_3$ dieses Grundmaßes, der Bogenarkaden 1, der Abstand der äußeren Pilaster der Gruppe zwischen den Arkaden ebenfalls 1, so daß für die Breite jeder dieser Arkaden, $\frac{2\pi-4}{4}$, also etwas über die Hälfte des Grundmaßes übrig bleibt.

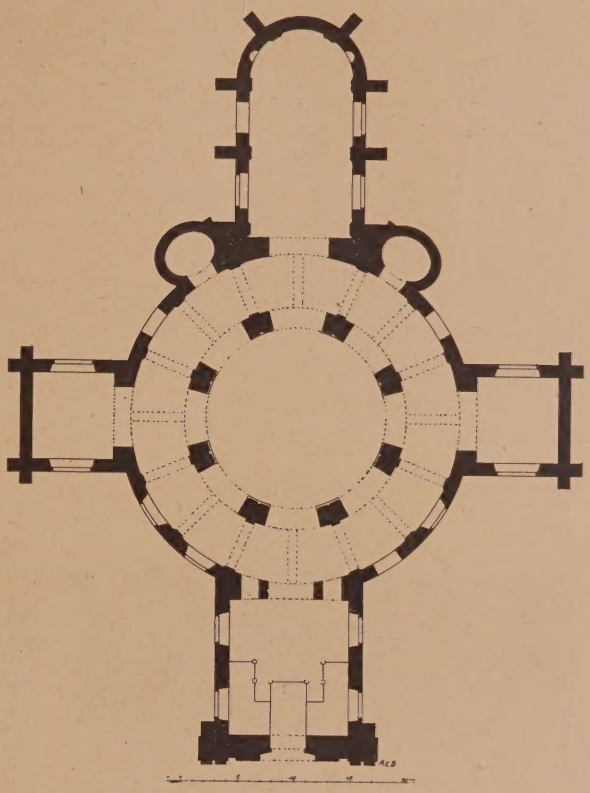
Klarste Raumerscheinung, Unterordnung in der Abstufung des Aufbaus, eine fast puritanische Einfachheit der Mittel, leicht berechenbare Proportionierung — das sind die künstlerischen Absichten dieser Zentralanlage. Das gleichmäßig in Arkaden geöffnete Kuppelrund der Madeleine in Lille (Abb. 239) 1675 hat dieselbe klare Gesetzmäßigkeit der Erscheinung, die Proportionen des Tamburs sind hier schlankere. Der kleine 1687 von L. Bruant aufgeführte Zentralkirchenbau der Salpétrière, diese einst Arsenal, 1657 zum Hospital ausgebaut, entwickelt dann ebenso wie die Egl. de l'Assomption ein Raummotiv der vorhergehenden Epoche: den Kuppelraum der Egl. du Val de Grâce (S. 186).

Der regelmäßig achteckige Kuppelraum — dort Quadrat mit stark abgeschrägten Seiten — mit achtseitigem Tambur und Kuppel, unter der der Altar in der Mitte steht, verbraucht nun nicht vier Seiten als Pfeiler wie Val de Grâce, wo sie von den Eingängen der Eckkapellen durchbrochen werden. Zunächst als von starken Wänden gleichmäßig umschlossen vorgestellt, durchbricht der Raum diese nach allen acht Seiten in gleicher Weise, so daß acht gleiche Öffnungen und Pfeiler entstehen. Im Achsenkreuz schließen sich gestreckte rechteckige Säle an, im Diagonalkreuz achteckige Räume. Da die einzelnen Nebenräume nur durch Schranken gegeneinander geschlossen sind, entsteht eine Art Umgang.

Wieder wird man im Vergleich mit dem großen Vorbild Val de Grâce, bei dem die Idee der gegen den Kuppelraum geöffneten Diagonalkapellen zuerst auftaucht, finden, daß selbst in diesen bescheidensten Formen, ohne besondere Ornamentation, der räumliche Gedanke leichtfaßlich vorgetragen ist, die Verhältnisse völlig ausgewogene sind, alle Unreinheiten des Vorbildes verschwinden, jeder Einzelabschnitt befreit und doch aufgenommen in die Gesamtkomposition erscheint.

Diese kleine Kirche der Salpétrière ist, wenn auch später begonnen, gewissermaßen das Vorspiel für den größten Zentralbau dieser Zeit in Paris, den Kuppelbau an der älteren Langhauskirche S. Louis des Invalides 1675—1706 von Hardouin-Mansart (Abb. 240—42).

Die Ausarbeitung des ersten Plans und die Grundsteinlegung fällt bereits in das Jahr 1675. Hardouin-Mansart ist damals 29 Jahre alt und erhält den Titel eines Architecte des Bâtiments du Roi. Voll. 1706. Bruant ist 1675 noch am H. des Invalides und der Langhauskirche (S. 211) beschäftigt, vielleicht hat sich daraus ein gewisser Gegensatz entwickelt, der Hardouin-Mansart die geringe Rücksicht auf die alte Kirche nehmen und seinen Bau als völlig selbständigen Bauteil aufführen ließ. Um später wenigstens die Kämpferlinie durchzuführen, mußte diese an der Verbindungsstelle schräg emporgezogen werden. Als italienischer Vergleich sei Guarinis Capp. della S. Sindone (Abb. 64, 65) genannt, die hochgelegen, sogar trotz moderner Verglasung, einen rauschenden Abschluß des alten Langhauses herausarbeitet. Genug, Hardouin-Mansart löst hier völlig in sich geschlossen das Problem des Zentralbaus.



239. Lille, S. Madeleine *

Der Gesamtumriß bildet ein genaues Quadrat, man vergleiche damit Levaus Kollegkirche (Abb. 208). Der Kuppelraum in der Mitte hat Kreisform. Im Achsenkreuz öffnen sich gewaltige, bis zum Tamburkämpfer reichende Arkaden, etwas breiter als die trennenden Pfeiler, zu tonnengewölbten Räumen. Von ihnen ist der Eingangsraum rechteckig, die Seitenräume in flachem Rund abgeschlossen, während an den vierten Flügel sich ein ovaler Kapellenraum anschließt. Vor die der Kreislinie folgenden Pfeiler stellen sich je zwei Säulen mit Pilasterrücklagen, ein vorgekröpftes Architravstück tragend. Gleiche Pilaster, gekuppelt, dienen zur Wandgliederung der Kreuzarmflügel. Die Pfeiler selbst sind von Bogenportalen durchbrochen — ein größerer Blendbogen vermittelt zwischen diesen und den gewaltigen Arkadenbögen —, gleiche Bogenportale öffnen sich in den Seitenwänden der Tonnenräume. Sie führen jedesmal über Stufen empor zu hell erleuchteten Kuppelräumen, die in den Ecken des großen Quadrats liegen. (Die Abbildung gibt nur Stufenringe im Hauptraum, entspricht so nicht der Wirklichkeit.) Die Wände dieser Eckkuppelräume nehmen mit Halbsäulen das Gliederungsmotiv der größeren Vollsäulen des Hauptkuppelraums in gleichem Rhythmus auf. Über ihrem geschlossenen Architrav steigt eine elliptische Kuppel hoch, die oben noch einmal durch einen Gebälkring eingezogen, mit flacher Kalotte — keiner Laterne — geschlossen ist. Das Tamburkämpfergesims der Hauptkuppel ruht, wie bemerkt, auf den Scheiteln der großen Arkadenbogen und den des kreisförmigen Grundrisses wegen lotrechten Zwickeln über den Pfeilern. Der Tambur ist von zwölf Fenstern so durchbrochen, daß jedesmal über den Bogenscheitel ein Zwischenpfeiler zu stehen kommt, während die andren Zwischenpfeiler struktiv sicherer auf den beiden Hälften der großen Pfeiler ruhen. Die Verstrebung dieser Tamburzwischenpfeiler kann nur hier, nicht über den Tonnen geschehen, die Außenansicht des Tamburs wird damit bestimmt. Innen die Tamburpfeiler mit Pilasterpaaren dekoriert, das Gliederungsmotiv der Kreuzarmflügel wiederholend. Darüber erhebt sich eine erste Kuppel mit einer weiten Öffnung oben (cul du four en lunette), den Blick in eine zweite, parabolische Kuppelwölbung frei lassend, die ausgemalt mit der Verklärung des heiligen Ludwigs von Delafosse, ihr Licht durch von unten nicht sichtbare Fenster am Kuppelfuß erhält. Das Material ist ein ganz lichter, gelblichgrauer Stein, jedoch weniger warm im Ton, als die Kapelle von Versailles. Die Flächen sind in tektonischer Einpassung mit Reliefs und Gemälden von Delafosse, Jouvenet, Coypel u. a. geschmückt.

Wir würden der Schöpfung Hardouin-Mansarts nicht gerecht werden, wenn wir nicht einige der vorzüglichsten und den Eindruck bestimmenden Proportionsbemessungen vermerkten. Wir benützten dafür die schönen Aufnahmen bei Cochin, „Description historique de l'Hôtel Royal des Invalides", Paris 1756 (Abb. 241, 242). Das Einheitsmaß, der Modul, ist der halbe Durchmesser des Hauptkuppelraums, reichend von einer Säulenmitte bis zur gegenüberliegenden. Wir nennen es r. Dieses Maß ist im Mittelring des Bodenmosaiks noch einmal angegeben. Die Tiefe der Seitenflügel, die etwas aus dem Grundquadrat hinausgeschoben sind, um das genaue Maß wahren zu können, damit dann gleichzeitig den Block plastisch modellierend, und der Durchmesser der kleinen Kapellen ist r. Die Querachse also 4r, die Diagonalachse 5r. Der Abstand der Säulen, die den Eingang der Tonnen flankieren, ist r, wodurch die Breite der Öffnungen wie der Pfeiler festgelegt wird, umgekehrt wie in der Egl. de l'Assomption (S. 214). Eingangsraum und Kapellenvorraum sind dem Quadrat angenähert. Die Tiefe des ovalen Altarraums ist r, sein Quermesser $^3/_2$ r, die Tiefe seiner Apside $^1/_2$ r. Im Aufriß ist die Höhe bis zum Tamburkämpferansatz 2r, die Tamburhöhe $^3/_2$ r, von dort bis zur letzten Kuppel noch einmal $^3/_2$ r, die Gesamthöhe also 5 r. Sie entspricht genau

240. Paris, S. Louis des Invalides 1675-1706

dem diagonalen Durchmesser der Gesamtraumgruppe. Die Höhe der Tonnen geht bis zum Tamburkämpfer, gleich 2r. (Die Stufen in der Zeichnung fehlen in Wirklichkeit, da nur die Eckkapellen eine höhere Bodenlage haben, s. oben.) Die Höhe der Eckkapellen ist 2r. Die Höhe der Kapellen gleicht also, selbst wenn ihr Kuppelscheitel um die Hebung des ganzen Raums durch die Stufen höher liegt, der Tonnenraumhöhe. Der Rhythmus der umliegenden Raumreihe wird also S. Pietro gegenüber ein schlichterer, man mag sagen schwungloserer. — Von andern feineren Proportionsmaßen sehen wir ab, wir glauben den Beweis erbracht zu haben für die immerhin verblüffende Tatsache, daß ein Modul für die Raumbildung des gesamten Baus durchgehalten ist.

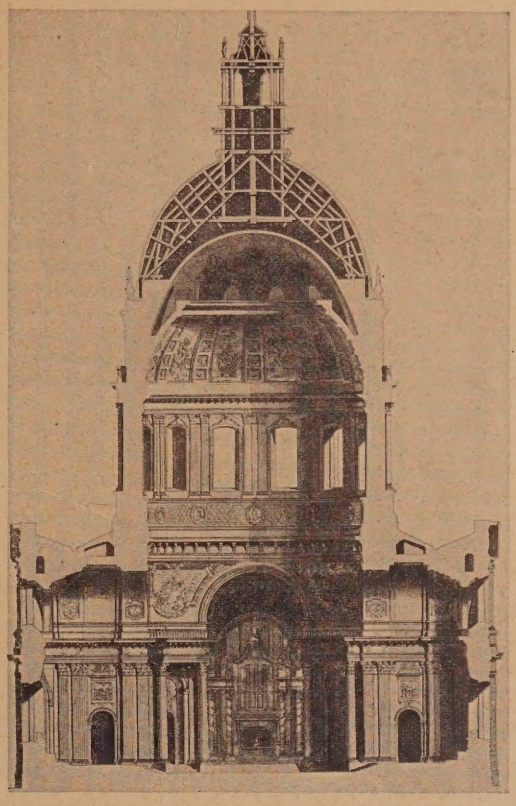
Die zahlreichen Beziehungen zwischen den Gliederungen und diese von uns soeben nachgewiesene Harmonie zwischen den Raumproportionen bestimmen die einheitlich mächtige Wirkung des Gesamtraums. Da die Mittelpunkte der Eckkapellen über die Kreuzarme hinweg durch die Durchgänge miteinander verbunden werden, schließt sich um den Hauptraum der Kranz eines Raum- und Lichtrhythmus zusammen — letzter sehr unterschiedlich akzentuiert —, wie ihn ähnlich und doch bezeichnend unterschiedlich auch S. Pietro (Abb. 2) bildete. Da in S. Louis aber nicht nur die Kreuzarme, sondern auch die sehr hellen Eckkuppelräume sich gegen den Hauptkuppelraum öffnen, steigern sich die Bindungen dieses rhythmischen Kranzes gegen den Hauptraum. Die mehrfach umbiegende Raumkurve S. Pietros wird hier ergänzt und harmonisiert durch diese radial abrollenden Raumkurven: eine Lösung, die in Entwicklung Mansartscher Gedanken (S. 186) über S. Pietro hinausgeht. Nach allen Richtungen sind hier Enfiladen gewonnen, die J. F. Blondel das principe fondamental der Baukunst nennt: hier gäben sie dem Bauwerk eine regelmäßige Einheit in Plan und Aufriß, die kaum wieder sonst erreicht wäre und nötigten „à passer alternativement du tout aux parties et des parties au tout“ (Arch. L. II, C. 1).

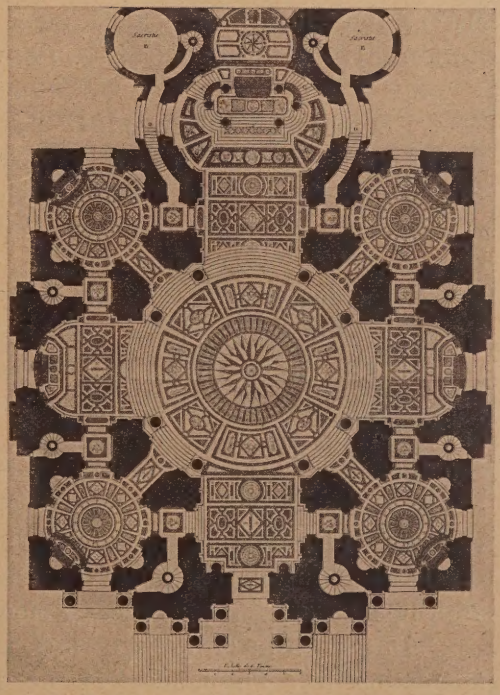
Durch den Einbau des Mausoleums Napoléons I 1843—53 in die Fundamente, das sich dem Mittelring des alten Marmorbelags entsprechend weit nach oben öffnet und nur einen schmalen Umgang bestehen läßt — der erste Eindruck ist der eines Wasserbeckens —, hat man jeden architektonisch bedeutenden Standpunkt verloren, nicht ein einziges Mal vermag man die Enfiladen zu übersehen. Die Raumwirkung ist zertrümmert: ein wahrhaftiges Symbol dieses genialen Kulturverwüsters.

Wenn dieser Raum uns bei aller Klarheit, seinen schönen Einzelheiten, leerer vorkommt als S. Pietro, so mag das daran liegen, daß unsere nachdenkende Vorstellung ihr Ziel ohne Bemühen erreicht, während in S. Pietro die Arbeit, das langsame Herauswachsen zu solcher Vorstellung eine innerliche Erregung wach macht, in deren Rausch dann das Resultat genossen wird. In dieser befeuernden Vorstellungsarbeit, dem rauschhaften Glück des endlichen Erfassens liegen jedenfalls für uns die Wirkungen der italienischen Barockbaukunst und sicher auch für die damaligen Menschen, nicht in dem haltlosen Ertrinken in verschwommenen Eindrücken. Verschwommene Eindrücke, wie sie die verwischende Malerei erreicht, können nie das Ergebnis produktiver architektonischer Vorstellungsarbeit sein, und aus diesem Grunde

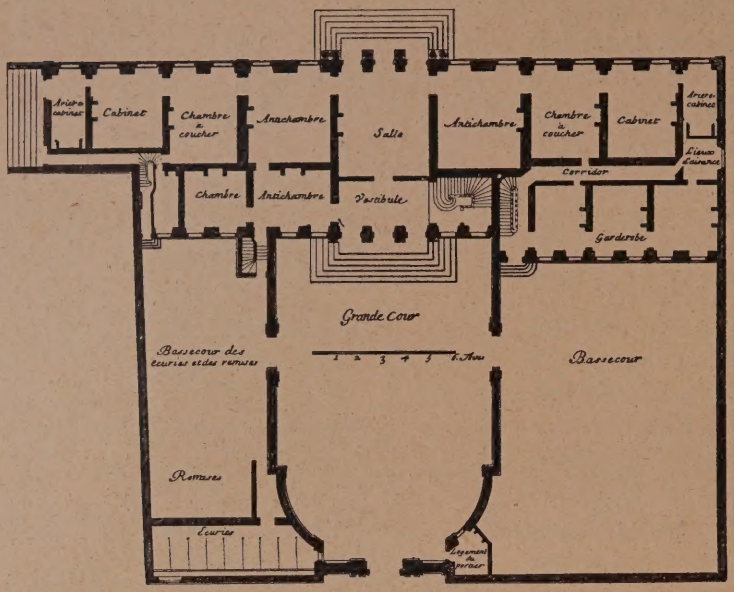
glauben wir auch, die Allgemeindefinition der Baukunst des 17. und 18. Jhhs. als malerisch ablehnen zu können.

Man wird unsere Ausführungen, und zwar einschließlich des im italienischen Teil Gesagten und der noch weiterhin entwickelten Gedankengänge, vielleicht als im Gegensatz stehend zu einigen Darlegungen der bei der Drucklegung unserer Arbeit erschienenen „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe" Wölfflins finden. Uns scheint, daß es sich eher um eine graduell unterschiedliche Bewertung besonderer Symptome handelt. Diese Unterschiede rühren daher, daß, wie wir glauben möchten, Wölfflin bei der Aufstellung seines Begriffs „malerisch" für die Baukunst mehr der rezeptiven, als der produktiven Vorstellung gefolgt ist. Er hat mehr den vorhandenen Komplex gesehen, statt daß er den Gedankengängen des entwerfenden Architekten gefolgt ist. Die gleiche Einwendung ist gegenüber den wertvollen Schmarsowschen Untersuchungen zu machen. (Vergl. hierzu meine „Barockskulptur", Kap. I.) So ist Wölfflin — und manche seiner Schüler — dazu gekommen, akzessorische Momente, die in der Vorstellung des räumlich und plastisch entwerfenden Architekten eine geringere Rolle spielen, zu integrierenden Elementen des Bauwerks zu machen, wobei man sich allerdings um französische Baukunst, die vielleicht das Urteil revidiert hätte, nicht gemüht hat. Der Begriff malerisch ist der Malkunst entlehnt. Da aber Malkunst, Skulptur und Architektur drei ganz verschiedene Vorstellungs- und Gestaltungskategorien bilden, wünschten wir eher eine Differenzierung als eine Verallgemeinerung des begrifflichen Rüstzeugs. Ein Grund für diese Gleichsetzungen liegt vielleicht darin, daß unsere architekturkritische Sprache von der kritischen Sprache der Malkunst und Skulptur abhängig ist, die architekturkritischen Begriffe des 18. Jhhs. eher verblaßt als entwickelt sind. Wir dagegen weisen, einzig bemüht um die produktiven Vorstellungen des architektonischen Entwerfens, diesen malerischen Elementen ein nur ephemeres Dasein zu, wobei wir unsere weiteren Ausführungen eingehend auf die zeitgenössische Theorie stützen werden, der doch einige Beweiskraft innewohnt. Um es scharf auszusprechen: wir sind der Ansicht, daß





241. 242. S. Louis des Invalides



243. Paris, Hôtel de Rothelin

zu ein und derselben Epoche die Malkunst völlig malerisch gesonnen sein kann, während die Architektur als unterschiedliche Vorstellungs- und Gestaltungskategorie keine malerischen Elemente aufzuweisen braucht und die Parallelentwicklung in gleicher Komplizierung der Vorstellungskomplexe mit wesentlich anderen Mitteln besteht. Diesen besonderen Mitteln sind wir nachgegangen. Da wir aber in einem Handbuch, das nicht nur Beispiele wählt, sondern ein Riesengebiet aufzudecken hat, das Problem auf diese Unterschiede nicht zuspitzen können, müssen wir es dem Leser überlassen, das Gerüst unserer Begründungen in dem gesamten Werk, besonders in den weiteren Darlegungen zu finden.

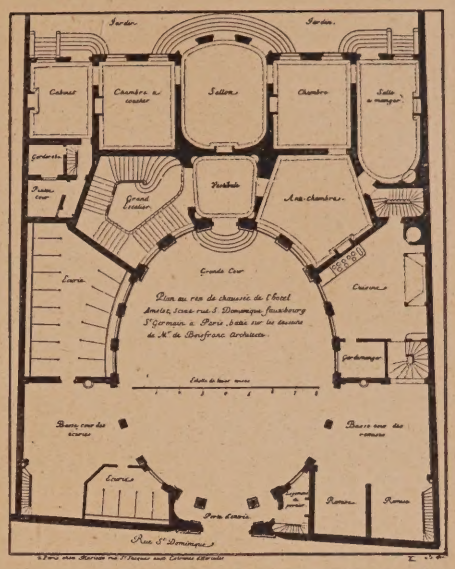
Im Invalidendom vermag man ebenso die Größe der klassischen französischen Raumkunst wie ihre absichtlichen Beschränkungen zu erkennen. An die Stelle des Rauschs im Raum tritt die kühle, klarsichtige Durcharbeitung, die ihre Aufgabe als vollendet erst aus der Hand gibt, wenn sie der nachdenkenden Vorstellung die Aufnahme im Ganzen und im Einzelnen auf das überhaupt erreichbare Maß an Leichtigkeit gebracht hat. Parallelen dazu im literarischen Stil sind unschwer zu ziehen.

Die geringe Zahl der Hôtelbauten aus klassischer Zeit in Paris wie in der Provinz überrascht. Zudem ist es für den Ausländer beinah ausgeschlossen, hier Forschungsreisen zu machen. Er muß sich schon glücklich schätzen, Bauten aufzusuchen und im Innern besichtigen zu können, deren innere Anordnung durch ältere Veröffentlichungen bekannt ist. Leider hat die französische Forschung hier über Paris hinaus so gut wie nichts geleistet.

Das Wohnhaus, das sich Hardouin-Mansart 1699 erbaute, ist erhalten. Die Tiefenachse bietet eine Folge von Hofeingang, rechteckigem Hof, rechteckigem Vestibül und quergelegt rechteckigem Salon. Die Treppe liegt, wie die Theorie es fordert, rechts vom Vestibül. Diese Raumachse entspricht nicht der Achse des ganzen Körpers, sondern hängt seitlich, der Hof zeigt mit seiner Ausbuchtung nach links deutlich diesen Mangel, der jedoch in der Schmalheit des Grundstücks seine Erklärung findet. Die plastische und malerische Innenausstattung von seinen Freunden Delafosse, Mignard, Lebrun in gewählter Köstlichkeit ist erhalten. Nur Peristyl, Vestibül und große seitliche Treppe gegen den Hof abgestimmt in der Maison de Sonning 1704 von Dulin, hier nicht einmal eine gewichtige Tiefenachse entwickelt, dagegen die Türen der Zimmer auf den Anlauf der Treppe bezogen.

Das H. d'Estrées, jetzt russische Gesandtschaft, 1704 von Decotte nähert sich der klassischgroßen Form, das H. de Rothelin (Abb. 243), jetzt Ministère du Commerce, 1770—74 von Lassurance I bringt die klassische Musterlösung.

Am ersten Hôtel das Hofportal gegen die Straße in ein Halboval eingebettet, dem gegen den kaum gestreckten Hof einleitend ein gleiches Halboval entspricht. In der Achse folgen sich Vestibül und Saal, beide rechteckig, fast gleich groß. Nach links das Vestibül erweitert durch einen gleichgroßen Raum, dem die Treppe sich anschließt: die Achse wird empfindlich nach dieser Seite ausgebogen. Die übrige Grundrißfläche Vestibül und Saal entsprechend in zwei Reihen rechteckiger Zimmer aufgeteilt, die Querachse nur teilweise durchgeführt. — Der Hofraum des H. de Rothelin hat das Verhältnis 2 : 3, wie es die Theorie fordert. Gegen das Straßenportal halbovale Ausrundung. Rechts und links vom Hof Nebenhöfe mit Nebenausgängen zur Straße und Nebeneingängen zum Haus. Dann die übliche Folge von Vestibül und Saal, der Saal jedoch auf Kosten des Vestibüls erweitert, die verhältnismäßig kleine Treppe rechts gelegen, — weil der Mensch gewohnt sei, beim Eintritt sich nach rechts zu orientieren, meint die Theorie. Die ganze Flucht von je vier Zimmern seitlich des Saales in eine Enfilade gebracht, die Räume selbst immer kleiner werdend. Der Saal ist Schwerpunkt der ganzen Raumkomposition geworden.



244. Paris, Hôtel d'Amelot

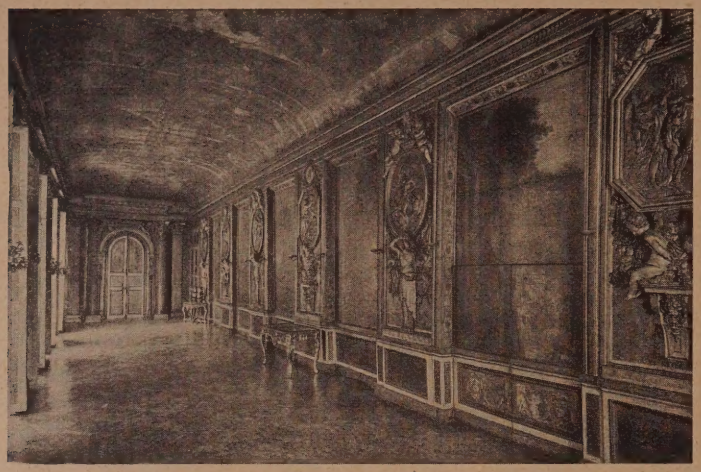
Das H. d'Amelot (Abb. 244) 1695 von Boffrand, später einer der Hauptmeister des Rokoko, bietet eine schöne Parallele zu dem vorklassischen H. de Beauvais (Abb. 211).

Ovaler Hof, gegen die Straße mit einem kleinen ausgeschwungenen, überdeckten Vorraum, eine wertvolle Raumvorbereitung für den Eintretenden. Die räumliche Wirkung des Ovals gegen den rückliegenden Haupttrakt durch dreifache Staffelung über die Mauern der Seitenhöfe, dann die Flügelbauten von Stallung und Küche pyramidal gesteigert. Die Kolossalpilaster dieser Hauptfassade fassen nicht nur sie selbst, sondern auch jegliche Vorbereitung zusammen. Das Vestibül, ein trapezförmiger Raum mit abgerundeten Ecken — über dies Zusammenrunden der Ecken zur Steigerung der einheitlichen Raumintensität ist schon früher gesprochen —, die breitere Grundseite gegen den Salon gerichtet. Erst nachträglich scheint die Öffnung gegen diesen geschlossen zu sein. Links und rechts vom Vestibül Räume, zunächst bedingt durch die senkrecht auf die Ovalkurve stoßenden Außenmauern des Hauptbaus, dann unter kluger Schaffung kleiner Nebenräume und ohne viel überstarke Kernmauern zu regelmäßigen Fünfecken ausgebildet. Der linke enthält die Treppe, der rechte ist das Vorzimmer für die gegen den Garten liegende Zimmerflucht. In ihrer Mitte der Salon mit ausgerundeten Schmalseiten, aus dem Baukörper vortretend, wodurch wiederum eine pyramidale Steigerung des ganzen Körpers erreicht wird.

Im Vergleich mit dem H. de Beauvais ist festzustellen: eine Hofform, die nicht künstelt, sondern völlig regelmäßig doch durch ihre Randbebauung nur dem Hauptkörper sich dienstbar macht. Gleichzeitig Ausrichtung der Innenräume auf diese besondere Hofform. Die Gruppe vom Vestibül mit gleichen Nebenräumen stellt sich in ihrem Zusammenhang auch nach außen klar, ebenso erhält auch die Raumgruppe der ganzen Querachse mit Steigerung der Wirkung gegen die Mitte im Äußern durch Relief und Silhouette ihr entsprechendes Gegenspiel, statt wie im H. de Beauvais ein unbekümmertes Sonderdasein zu führen.

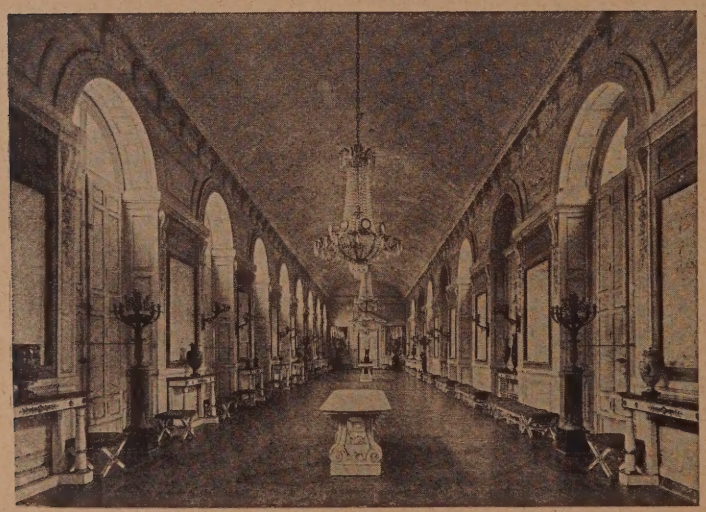
„Un des plus beaux bâtimens particuliers" meint J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 15). Die klassische Zeit bändigt hier allen Reichtum und schafft ein bis in alle Gelenke und Abschnitte hinein leicht durchsichtiges und in der Vorstellung mühelos haftendes Gebilde.

Palladio, auf dessen Einfluß in der vorhergehenden Epoche wir verschiedentlich hinwiesen, genügt in seinen Grundrißlösungen dieser Zeit nicht mehr. In den Procès-verbaux der Akademie vom 24. VII. 1673 werden ihm schlecht zugängliche, dunkle, ungesunde Räume vorgehalten, die für Frankreich wichtige Anordnung des Paradebetts, des Kamins sei von ihm nachlässig behandelt. Typische Musterbeispiele von Hôtelgrundrissen dieser Zeit dagegen bei Daviler, Cours d'Architecture.

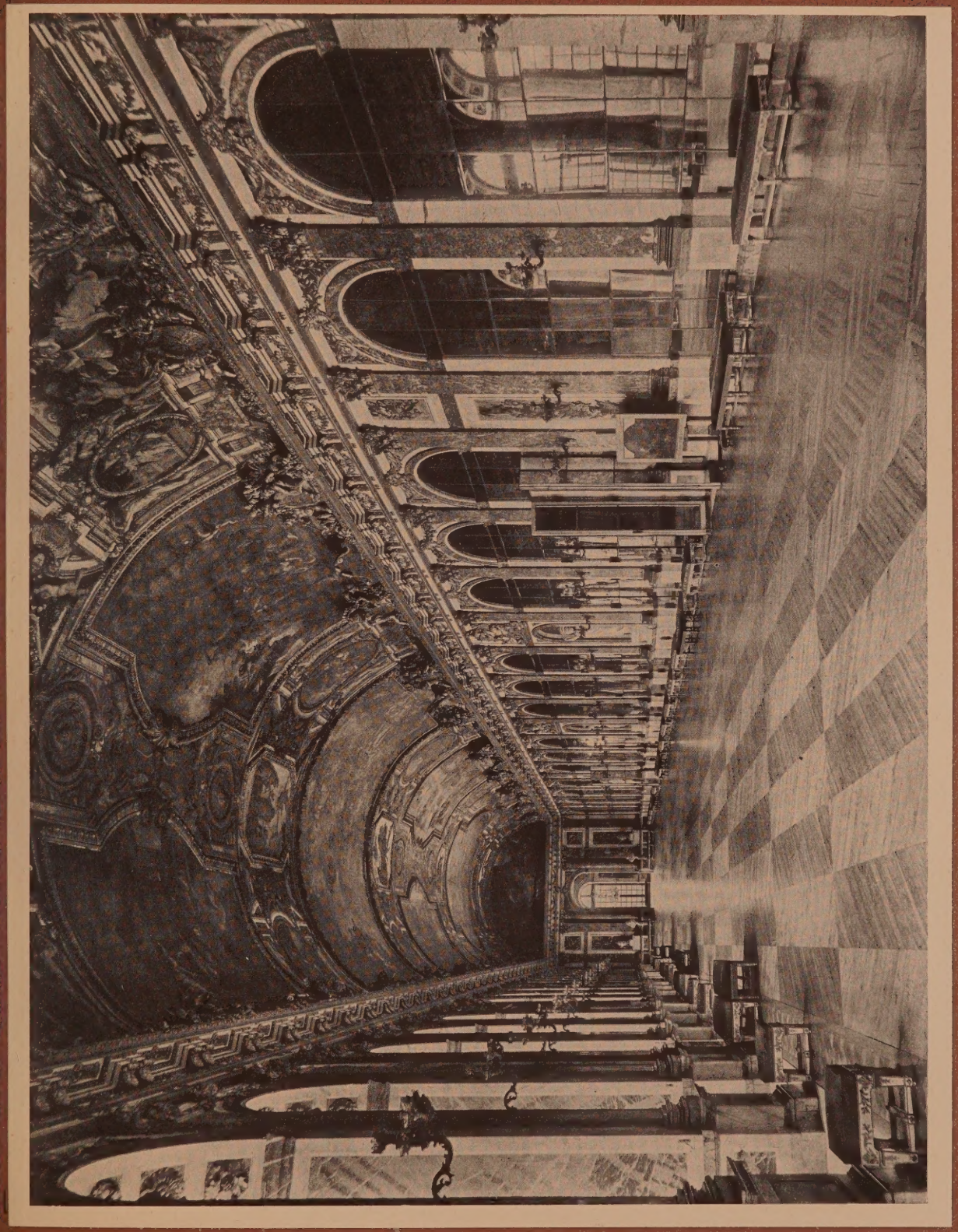


245. Paris, Hôtel Lambert (Phot. Contet)

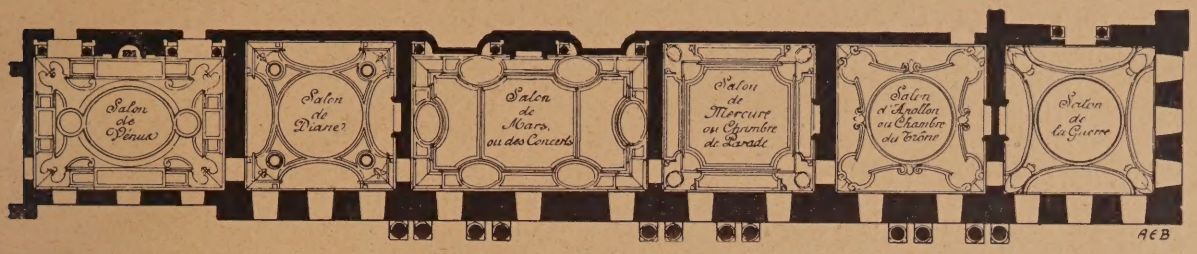
Man möchte von vornherein annehmen, daß auch die dekorative Ausdeutung des Raumes auf den in Kap. VIII dargestellten Grundlagen sich in ähnlicher Weise wie der Raum, weiterhin wie der plastische Körper entwickelt und ebenso rasch als oberstes Gestaltungsgesetz das der klaren Übersichtlichkeit findet. Überraschenderweise geschieht dies nicht ohne Schwierigkeiten. Diese ergeben sich daraus, daß die französische Raumkunst des 17. Jhhs. als abgeleitete Kunst selbst in der beginnenden klassischen Abklärung sich noch nicht in jeder Weise fremden Einflüssen gewachsen zeigt. Mit der dekorativen Malerei bleibt zunächst die Innendekoration unter dem Einfluß italienischer Meister, von Raffaello bis zu den Caracci — allenthalben glaubt man Teile der Galerie des Pal. Farnese (S. 59) nachgeahmt zu sehen —, Pietro da Cortana (Abb. 103), den Bologneser Perspektivmalern. Darstellungen starker Raumverschachtelungen, Verbindungen gemalter Perspektiven mit perspektivisch behandeltem Stuckornamentwerk dringen damit in die französischen Innenräume ein, die doch in ihrer kirchlichen wie profanen Gruppenbildung eine ganz andere Gesinnung verraten, ganz auf beruhigte Gliederung ausgehen. Nirgends tritt so deutlich wie hier die Möglichkeit eines Unterschiedes zwischen malerischer und architektonischer Raumvorstellung zutage, ein Unterschied, der sich bis in das Rokoko fortsetzt. Ohne ihn verstanden zu haben, sollte man eigentlich stets stutzig bleiben über die Unterschiede zwischen den malerischen Raumphantasien eines Watteau, Boucher und den architektonischen Raumvorstellungen eines Decotte, Courtonne, Boffrand. Und darum ist es überaus wichtig, sich diese Gegensätze der Raumvorstellung klar zu machen. Erst wenn hier das Problem erkannt ist, wird auch den falschen Ansichten über die Dekoration des Rokoko begegnet werden können. Neben diesen formalen Vorstellungsgegensätzen kommt für uns weniger in Betracht, daß auch im Ausdruck Malerei und Skulptur sich größter Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit fähig zeigen. Wie denn Lebrun in seinen akademischen conférences sogar die verschiedenen Affekte und ihren Ausdruck festzulegen sich bemüht. Wohingegen die Baukunst, mit der italienischen verglichen, fast leidenschaftslos erscheint, Durchwüh-



246. Versailles, Grand Trianon (Phot. Eggimann)



Versailles, Galerie des Glaces



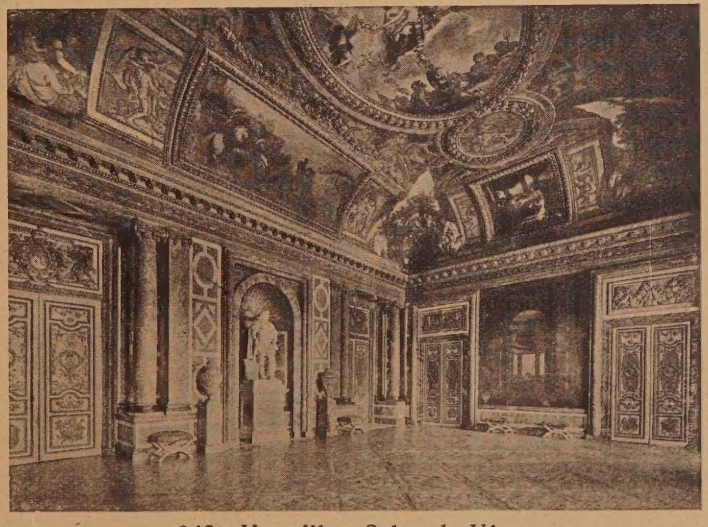
247. Versailles, Grands Appartements du Roi *

lungen des räumlichen und plastischen Körpers, die die Erinnerung an sinnliche Konjunktionen erwecken (Abb. 109, 119), gänzlich fehlen. Daß diese Gegensätze zusammenprallen, ist dann schließlich weniger seltsam, als die unerhörte Fähigkeit der französischen Baukunst, von diesem neuen Anfall auf ihr innerstes Empfinden sich zu erholen und auch hier schließlich dem klassischen Gedanken durchzuhelfen.

Da die Malerei vorzüglich der Decke vorbehalten ist, wird sich nicht nur ein Gegensatz zwischen ihr und der Raumform, sondern auch der Wand ergeben, die an den tektonischen Elementen der vorhergehenden Zeit nicht allein festhält, sondern sie gleichmäßig entwickelt. Die merkwürdig unbefriedigte Stimmung in den Räumen von etwa 1660 bis 1685 rührt daher. Man wird bei einer Analyse darauf zu achten haben, wie weit eine Decke die Wand mitreißt, wie weit sie selbst zurückgehalten wird.

Die Führer auf dem Gebiet dekorativer Raumausstattung sind vorzüglich Maler, meist in Italien ausgebildet. In erster Linie ist Lebrun zu nennen, alles durch seine hohe Stellung, sein eminent organisatorisches Talent und seine Begabung beherrschend. Dann Mignard, Houasse, als Bildhauer die Gebrüder Marsy. Ihr Hauptwirkungskreis wird allerdings mit Paris und Versailles umschrieben, und ohne einen Blick auf letztes kommt hier unsere Darstellung nicht aus, wenn der Bau selbst auch erst in Kap. XIV behandelt werden soll. Die Provinz erscheint um einige Grade ruhiger, doch sind ihre Leistungen nicht entfernt zu übersehen, nicht einmal in den Anfängen von französischen Forschern bearbeitet. Das Kircheninnere kommt weniger in Betracht, es genügt, als typisches Beispiel das Kuppelfresko von S. Pierre in Nevers, ausgeführt 1684 durch Gherardini und Sabatini, zu nennen und noch einmal an die Kuppelkirche S. Louis in Paris zu erinnern.

Das Frühwerk Lebruns, die Galerie d'Hercule im H. Lambert 1649 (Abb. 209, 245), bildet den Ausgang. Fenstern und Pfeilern entspricht die regelmäßig mit Bildern und Reliefs von Vanobstal alternierende Wandeinteilung. Das Muldengewölbe nur gemalt: Abtrennung des Halbrunds, der Rest durch zwei Gurten zerlegt, das Mittelfeld noch einmal längsgeteilt. Vor einer gemalten Kehle überschneidende Figuren und Trophäen, die rauschenden Darstellungen der großen Bilder ebenfalls über diesen Rahmen greifend. Ähnliches Übergreifen auch an dem Deckenbild Blanchets des H. de Ville in Lyon 1658. — Gegenüber diesen schlichten Aufteilungen an der Galerie d'Apollon des Louvre von Lebrun alle Hebel in Bewegung gesetzt. Die alte Galerie der Italiener Romanelli und Rosso brannte ab, Lebrun übernimmt 1662 die Erneuerung (voll. erst 1849—53) und wünscht natürlich, seine Vorgänger zu übertreffen. Verbindung von



248. Versailles, Salon de Vénus

Malerei und Skulptur, und zwar komplizierte Rahmungen in allen Reliefstufungen mit fast freien Relieffiguren. Die Gurten der Tonne werden hier aufgezehrt, man sucht sie mühsam und verliert sie gleich wieder im Gewoge reich bewegter Rahmen. Reichste Überschneidungen und Verquickung verschiedenster Tiefenvorstellungen bis in den Himmel der Bilder. Die Wand hier in die Bewegung hineingenommen, trotz des durchlaufenden Kranzgesimses verschieben sich die Abschnitte gegeneinander horizontal und vertikal. Leichter ist dieser Malerei gegenüber festzustellen, was italienisch in ihrer Komposition ist, schwerer dagegen das speziell Französische. Als solches möchten wir das doch jedem italienischen Fresko gegenüber bescheidene Raumeinschichten, die bei allem Wogen sorgsame Durchführung des zusammenhängenden Rahmenwerks bezeichnen. Ein Italiener hätte den Betrachter in einen schier unentwirrbaren Strudel hineingerissen.

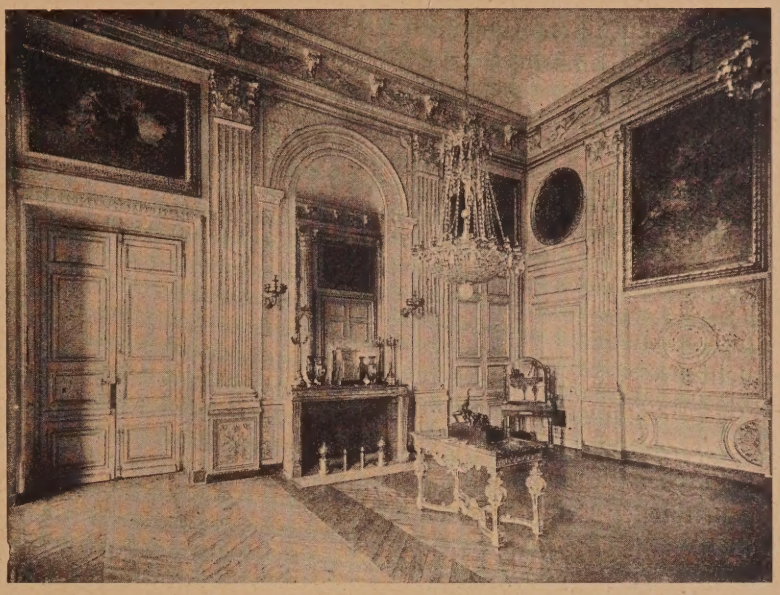
Die weitere Entwicklung dieser Dekoratorenschule unter Leitung Lebruns in Versailles seit 1671 zu studieren und zwar zunächst in der großen Flucht der Zimmer Ludwigs XIV. (Abb. 247), daneben in den Zimmern der Königin. Es folgen aufeinander: der Salon d'Apollon 1671–72 mit plastischem Dekor der Brüder Marsy, fast eine Kopie der Pal. Pitti-Motive, Wände später erneut. Salon de Mercure und Salon de Mars ebenfalls 1671—72 von demselben, das geschwungene Rahmenwerk der Decke hier klar ohne Überschneidungen. Salon de Vénus 1671—81 (Abb. 248), Decke von Houasse, die ältere Wandteilung in einfache Felder und gerades Rahmenwerk von Levau, die eingestellten Säulen neben den Portalen erst 1694. Das Rahmenwerk hier ebenfalls ganz klar gehalten, Perspektiven und Überschneidungen nur in füllenden Malereien, jedoch fehlt jede Beziehung zu den klar geteilten Wandflächen. Ähnlich auseinandergehend in Wandteilung und Deckenbehandlung die Salle des gardes de la Reine 1673—81 und der Salon de la Reine 1671—81. Die Restflächen zwischen den gerahmten Bildern der Antichambre nur mit plastischen Reliefs oder Grisaillen gefüllt. Der Salon de Diane 1671—85, Decke mit wenigen großen Bildern, alte Wandteilung, wiederum kein Ausgleich zwischen beiden: der Raumvorstellung unten also oben entgegengearbeitet. Die üppigste Entfaltung in den beiden Eckräumen neben der Galerie, den Salons de la Guerre und de la Paix 1680—86, Wandteilung in Felder- und gerades Rahmenwerk von Hardouin-Mansart. Der erste von Lebrun ausgemalt, das große Ovalrelief 1701 sprengt nachträglich alles auseinander. Die Decke hier zum ersten mal nicht geradezu mit der Wand dissonierend.

Der höchste Triumph Lebruns in der Galerie des Glaces 1679—84 (Taf. XII) gefeiert. Abmessungen 72:10:13 m. Die Langwände sind in Arkaden zwischen rhythmisch alternierenden einfachen und doppelten Pilastern aufgelöst, an den Schmalwänden die Türarkaden von eingestellten Säulen gefaßt, um stärkeres Relief für die Tiefe zu gewinnen. Lebrun hat auf die Wandarchitektur Hardouin-Mansarts Einfluß gehabt, sein „Ordre français" ist hier verwandt, daraus erklärt sich ein engeres Zusammenstimmen von Wand und Decke. In den Flächen der Tonnendecke mit großen Bildern, geschwungenen Rahmen, perspektivischen Füllmalereien und Reliefs jetzt nicht mehr ein Durchlöchern zu unbegrenzten Raumtiefen wie im Salon de Vénus, sondern alles liegt vor endgültig nach hinten begrenzenden Flächen. Verglichen mit der Louvredecke fällt die ruhigere Wirkung der Gesamtfläche auf. Ein Umschwung deutet sich an: der Wölbungsraum setzt sich nicht mehr gänzlich als Sonderexistenz von dem unteren, klassisch-ruhig entwickelten Galerieraum ab, da seiner illusionistisch raumgeweiteten Erscheinung die unentrinnbare Kraft fehlt. Gleichzeitig erfährt aber auch der Galerieraum eine illusionistische Erweiterung und kommt so der Wölbung entgegen: Spiegel heben die begrenzenden Flächen auf. Der Augenblick ist da, wo die Harmonie von Wand und Decke den Raum in seiner einheitlichen Sehbarkeit zur stärksten Vorstellung bringt.

Der nächste Schritt ist, in steter Parallelität mit der durch die Wandeinteilung immer klarer gefaßten Einheitlichkeit des klassischen Raumes auch jede Raumverschachtlung in der Deckenzone aufzugeben und entweder ein großes Deckenbild mit viel vereinheitlichender Himmelsfläche zu bilden — in Wand und Decke bereits wundervoll groß gesehen der Salon de l'Abondance nach 1680 — oder überhaupt nur das lichte einheitliche Deckengewölbe. Die höchste klassische Leistung in einer Reihe von Zimmern des Grand Trianon mit Rahmenwerk, Pilastern oder Säulen und lichten Decken gegeben, besonders das Cabinet de Travail (Abb. 249) Anfang des 18. Jhhs., der Salon rond dekoriert 1705. Dort auch die Galerie (Abb. 246) schon 1689 mit ungeteilter lichter Wölbung. Hardouin-Mansart wählt noch Deckenbemalung für den Salon seines Hauses, diese aber wirkt flach wie ein Gobelin. Mit Pilastern dekoriert der Salon des Schlößchens Issy 1698 von Bullet, jetzt Lycée Michelet. J. F. Blondel (Cours IV, XLVII) kritisiert trefflich: Bullet wolle mehr „plaire que surprendre et étonner". Der Salon de l'Oeil-de-Boeuf in Versailles 1701 überzieht den unteren Gewölbeteil ringsum mit goldenem Netzwerk, vor dem Putti spielen, der gleiche Halt der Flächen wie unten also auch hier. Die berühmte Chambre de Louis XIV kommt stilistisch ihrer Umbauten wegen weniger in Frage, beg. 1679, verändert 1701 und 1791. Die 1671 angelegte, schon 1752 abgebrochene

Escalier des Embassadeurs würde als Gegenstück mit der Escalier de la Reine 1680–1701 zu vergleichen sein.

Hat man sich bislang wenig um diese fundamentalen Vorstellungen gekümmert, so ist der Ornamentik besonderes Interesse zugewandt worden. Wir können uns daher auf das Notwendigste beschränken, uns interessiert mehr das Generelle als das Spezielle.



249. Versailles, Grand Trianon (Phot. Eggimann)

Größten Einfluß behalten Vouet und Jean Lepautre (S. 201) durch ausgeführte Arbeiten, mehr noch durch ihre Stiche. Der Groteskenstil Vouets, die schwere Fülligkeit Lepautres werden ineinandergeschmolzen von ihren Nachfolgern. Um 1700 ragen hervor Daniel Marot, Jean Bérain, beide für die unter Lebruns Leitung stehenden königlichen Werkstätten beschäftigt und durch ihre Stiche weit über die Grenzen Frankreichs wirkend. Gerade sie formen jene derbbarocken italienischen Raumillusionen in die Fläche zurück und helfen, dem klassisch beruhigten Raum die beruhigten Begrenzungsflächen zu gewinnen. Erst auf diesem beruhigten Grund vermögen sich die neuen, so gänzlich von allem Italienischen unterschiedenen dekorativen Elemente des Rokoko zu entwickeln. Macht man sich allerdings dies vollständige, auf die Stufen der italienischen Frührenaissance Zurückweichen der dekorativen Vorstellungen nicht klar, und versucht man weiter, das französische Rokokoornament aus den Vorstellungen der italienischen Barockdekoration abzuleiten, so wird man auch fürderhin zu schiefen Urteilen kommen. Als bezeichnendes Beispiel dekorativ-ornamentaler Behandlung mag es genügen, den wohlerhaltenen Saal des H. de Mailly in Paris (Abb. 273) anzuführen, dessen Wand- und Deckendekorationen um 1700 entstanden sind. Die kleine Scheinwölbung in der Mitte bestimmt das Höchstmaß von Tiefenerscheinung, mit der hier gearbeitet ist. In den weiteren, oben genannten Beispielen um 1700 verschwinden oft auch die letzten dekorativ-ornamentalen Andeutungen.

Ablehnend diese dekorativen, vorzüglich kunstgewerblich verwandten Elemente der eigenen Zeit, hat die Baukunst jedoch hin und wieder so starke Anleihen bei der Antike gemacht, daß auf den ersten Blick manchmal die Unterscheidung von Schöpfungen dieser Zeit von denen des früheren Klassizismus schwierig erscheint. So Zimmer im Grand Trianon, der Salon des Schlößchens Issy. Meint doch Daviler (Cours XVII): Ce que nous avons reçu des anciens sur ce sujet et que l'usage a consacré est suffisant. Le bon architecte ne va pas au delà.

Mit dem Anfang des 18. Jhhs. ist der Augenblick gekommen, wo der Entwicklungsgang der Raumformen und der Entwicklungsgang des Flächendekors sich getroffen haben und von nun an in inniger Gemeinsamkeit ihren Weg fortsetzen werden. Es bleibt zu untersuchen, ob die plastische Körperlichkeit an dieser Einigung teilnimmt, wie weiter ihr Flächendekor gestaltet wird, und welche Gemeinsamkeiten zwischen diesem und dem der Innenräume festzustellen sind. Da letzter gegen Ende des 17. Jhhs. mit Pilastern und Rahmenwerk völlig tektonischer Natur ist, wird auch hier eine vollkommene Übereinstimmung wahrscheinlich sein.

Für die Auffassung der Begrenzungsflächen des plastischen Körpers, der Fassaden, ist von entscheidender Bedeutung, daß diese nicht wie die Begrenzungsflächen des Raum-

körpers erneut unter italienische dekorative Einflüsse geraten, trotzdem sich dies in Anlehnung an die oberitalienische Fassadenbehandlung, besonders Genuas, denken ließe. Die Entwicklung wird nicht unterbrochen oder abgelenkt.

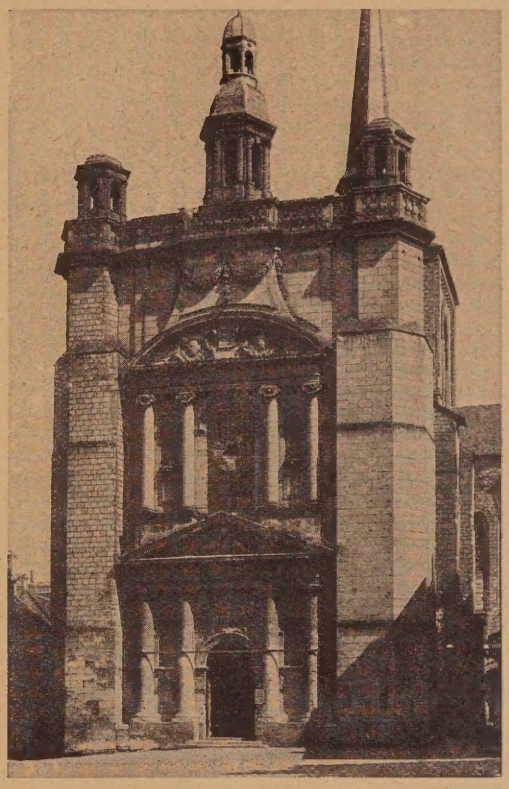
Immer mit dem Ziel der Vereinheitlichung der Erscheinung wird die reiche Reliefschichtung der Fläche vereinfacht. Während an den Fassaden von Schloß Maisons (Taf. XI) die Grundfläche fast verschwunden scheint, wird sie jetzt dem Auge mühelos dargeboten. Es wäre falsch, dem Äußeren der Salpétrière-Kirche gegenüber von Dürftigkeit zu sprechen, denn man wird diese Bescheidung, die gänzliche Schmucklosigkeit, das Zusammenfügen völlig klarer Flächen in Wand und Wölbung genossen haben. Gleiche Flächenklarheit zeigen Tambur und Kuppel der Egl. de l'Assomption, die Gartenfassade des H. d'Amelot. Einfache Flächenschichtungen, wie durch flache Tafeln, werden aus der vorhergehenden Epoche übernommen, so an der Maison de Hardouin-Mansart, dem H. de Sonning Gartenseite, dem H. de Rothelin. Aufgesetzte Zierate, Büsten finden sich nur ganz selten. Auch vermeidet man das Zerschneiden der Flächen durch einzelne Risalite. Plastisch kaum mehr wirksam, nur streifig 16achsige Flächen teilend die Risalite am Hôtel oder Hospice des Invalides in Paris 1671—74 (S. 292). Daß hier die simplicité der magnificence und décoration vorgezogen sei, motiviert J. F. Blondel (Arch. L. II., C. 1) mit dem Zweck des Gebäudes, er hätte im Vergleich mit anderen Bauten dieser Zeit besser auch hier als bestimmend das allgemeine stilistische Gefühl anerkannt. Oder man gibt das alte Risalit nur noch teilweise, vielleicht mit einem Balkon verbunden, so daß die Grundfläche nicht von unten bis oben geteilt erscheint: Maison de Hardouin-Mansart, H. du Président Hénault. Kolossalpilaster halten sich sehr flach, in ihrem Zusammenhang lisenenartig eine zweite klare Schicht vor die Grundfläche legend: H. d'Amelot Hofseite, das Jesuitenkolleg in St. Omer, jetzt Hôpital militaire, nach einem Brand 1685 neu erbaut von Hardouin-Mansart, die Bauten an den Places de Victoire und Vendôme in Paris (S. 303, 304). Bündelungen höchstens zur Einfassung ganzer Flächen verwendet. Selbst das Relief der Ordnungen wird zurückhaltender gegeben, Freisäulen vor der Grundfläche, wie sie die vorhergehende Epoche zur Bereicherung brachte, werden seltener, sogar die Halbsäule tritt dem linear teilenden Pilaster gegenüber zurück. Am liebsten läßt man das Mauerstück zwischen den Fenstern ohne jede besondere Relieferhöhung. So scheinen die Bauten der klassischen Zeit einem Auge, das nach lebhaften Aufreizungen verlangt, fast nüchtern und kahl.

Sprengte das Risalit bei der geringsten Schrägansicht die Fläche, so wird die starke Horizontale, gerade so gesehen, ihre vereinheitlichende Wirkung geltend machen. Wie im italienischen Frühbarock erhalten deshalb die Gesimse besondere Betonung. Die weitere Behandlung dieser Fläche unterstützt diese Teilung in der Vertikalen, durchlaufend werden etwa am H. de Sonning verwandt unten Rustikaschichtung, oben glatte Flächen, an der Maison de Hardouin-Mansart wird die Säulenstellung der Gartentür über die ganze Breite des Erdgeschosses durchgezogen.

Daß das dekorative Ornament völlig seine schon gegen Ausgang der vorigen Epoche erschütterte Stellung einbüßt, braucht kaum vermerkt zu werden, dagegen aber der überaus seltene Fall, daß sich das dekorative Flächengefühl des Innenraums einmal auf die Außenfassade wagt, wie an der Maison des Marchands Drapiers, nach J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 2) von Libéral Bruant, nach Lance (Dictionaire des Architectes français) dagegen schon um die Mitte des 17. Jhhs. von Jacques I Bruant, eine Angabe, die auch v. Geymüller übernimmt. Gewiß ist der Flächencharakter eher der Gesinnung der älteren Zeit entsprechend, mit dem Hinweis aber, daß ganz übereinstimmende Darstellungen sich in dem Werk Lebruns „Divers dessins de Décorations de Pavillons" befinden, daß die Tuchhändler lieber ein Aushängeschild statt eine klassische Fassade wünschten und L. Bruant nur ihr Bauleiter war, scheint uns die Entscheidung zugunsten Blondels zu fallen. Fast möchte man an Lebrun selbst denken. Blondel kritisiert „un tout

hors de proportion“ und verdammt vor allem die Karyatiden, das heißt den starken Funktionsausdruck. Es ist bezeichnend, daß der Bildhauerarchitekt Puget, funktionell fühlend wie Michelangelo (vgl. S. 23), am Portal des H. de Ville in Toulon 1655—57 wuchtige Karyatiden als Balkonträger entwarf. Perrault fertigte zwar einen Vestibülentwurf für den Louvre (S. 231), wo Riesen aus Bronze über den Säulenordnungen die Wölbung tragen (J. F. Blondel, Arch. L. VI, C. 7), im allgemeinen aber hält die klassische Zeit von solchen funktionellen Ausdeutungen sich grundsätzlich zurück.

Niederländische und italienische Einflüsse zugunsten ornamentalen Fassadendekors machen sich zwar noch in entfernteren Provinzstädten bemerkbar, so in Bordeaux an Notre Dame (Abb. 251), gehören aber zu den Seltenheiten.



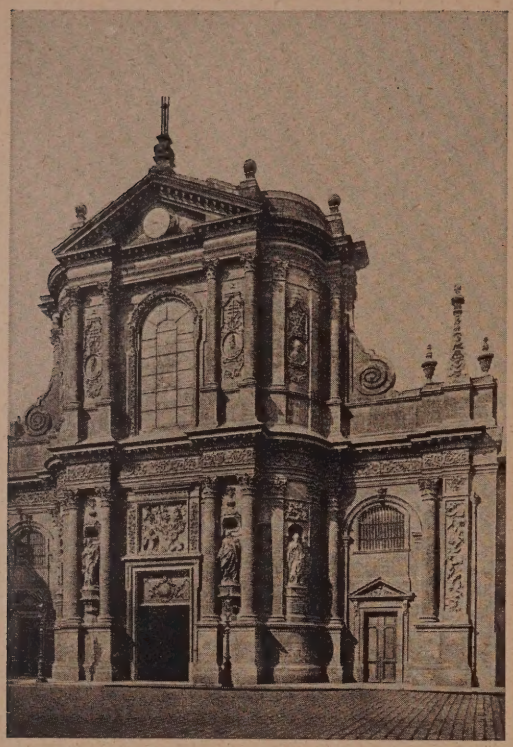
250. Saumur, S. Pierre

Nach diesen allgemeinen Darlegungen begnügen wir uns für die Kirchenfassade und Hôtelfassade mit Nennung weniger typischer Beispiele. Die neue Front von S. Pierre in Saumur (Abb. 250) löst 1675 in klassischer Gesinnung die Gedanken der 1620 vollendeten Renaissancefassade von St. Etienne du Mont in Paris.

Das Triumphbogenmotiv ist hier auch oben wiederholt in gleichen Proportionen, gleicher Behandlung der Seitenintervalle, nur mit einem Segment- statt Dreieckgiebel und Hochführung der mittleren Arkade bis zum Architrav. Der dekorative Schmuck, der S. Etienne vollkommen überspinnt, wird ganz beschränkt, vor allem aber auf vielerlei Schichtung verzichtet. Alles spielt sich zwischen der Grundfläche und einer vorderen, durch die begleitenden alten Turmpfeiler bestimmten Schicht ab. Eine Balusterattika schließt das gesamte Fassadenfeld nach oben gradlinig ab, ein Baldachintürmchen und zwei kleine Baldachine auf den Ecken lassen die Vertikalbewegung ausklingen, ohne doch im Schwung die ganze Fassade mit emporzureißen.

Das gotische Gefühl gleicht sich aus. Erst die Entwicklung nach rückwärts überblickend, wird man vor einer solchen Fassade einsehen, welche architektonische Vorstellungsarbeit dazu gehört hat, bis zu dieser harmonischen Einheitlichkeit zu gelangen, die nicht das Ergebnis von Ernüchterung, sondern von klarer Vorstellung ist im Gegensatz zu der Häufung von übernommenen Einzelelementen an S. Etienne. Die klassische Darstellung der Fassadengedanken der Sorbonnekirche gegen die Straße, der Egl. du Val de Grâce (Abb. 228) in Paris gibt N. D. in Versailles, der gegenüber man sich ebenso hüten soll, von „kahler Nüchternheit“ zu sprechen.

Vor den Mittelteil, der gleich zwei übereinandergesetzten gleichen Rechtecken ist, treten unten und oben je vier Säulen. Unten zu Seiten des Portals sind je zwei durch ein Architravstück zusammengefaßt, oben ist der Architrav mit Dreieckgiebelabschluß durchgezogen. Den Fassadenabschnitten unten zu Seiten des Mittelteils mit den Nebeneingängen, die so breit wie der säulengefaßte Mittelabschnitt des Mittelteils sind, entsprechen oben Voluten, die ihrer Breite wegen ohne allen Schwung sind. Zwei Fronttürme flankieren die ganze Fassade, breiter als jeder Abschnitt, so hoch wie der Mittelteil und in die Säulenschichtfläche vortretend, zurückhaltender nur mit Pilastern an den Ecken gefaßt. Es ergibt sich also in den Vertikalen der Rhythmus a : a, in der Horizontalen b : c : [d : c : d] : c : b, wobei $c + d = a$ ist. Der hinter dem Giebel erscheinende Dachwalm des Hauptschiffes ist in ein kleines Baldachintürmchen überführt, der Vierungsturm größer, doch ähnlich behandelt: mit den kurzen Kuppelabschlüssen der flankierenden Türme



251. Bordeaux, Notre Dame

zusammen entsteht eine pyramidale Gruppe, deren Neigungslinien denen des Giebels entsprechen. Für die Frontansicht der Kirche ist also die rhythmische Vereinheitlichung vollkommen durchgeführt, die Teilungen sind übersichtlich, die Plastizität entwickelt sich zwischen zwei Flächenschichten.

Wiederum erscheinen, wie schon in der Frühzeit, plastisch reichere Kirchenfassaden, in denen man eine weniger klare Darstellung des klassischen Gedankens zu sehen hat, in der Provinz. Beispiele geschwungener Fassaden die Kirche in Uzès, N. D. in Bordeaux 1707 (Abb. 251). Vergleicht man aber selbst mit dieser letzten die italienischen Vorbilder (Abb. 114, 115, 119), so wird man auch hier die Vereinfachung in Maßrhythmus und Relief bemerken.

Schließlich die zweigeschossige Front des Zentralbaues von S. Louis des Invalides in Paris (Abb. 240—242), zusammenkomponiert mit Tambur und Kuppel.

Hier spielt sich alles in drei gleichmäßig vorgeschobenen Schichten ab, und zwar bestimmt jedesmal die vordere Reliefffläche der Säulen einer rückliegenden Schicht die Grundrelieffläche einer weiter vortretenden Schicht. „S'annonce d'une maniére satisfaisante le relief de l'Architecture" (J. F. Blondel, Arch. L. II, C. 1). Der Mittelabschnitt gewinnt dann einspringend wieder die vordere Reliefffläche der seitlichen Säulenpaare. Unter- und Obergeschoß gleichen sich, nur die seitlichen Säulenpaare sind oben durch Pilaster ersetzt. Ein Dreieckgiebel schließt den vordersten Abschnitt ab, der im Obergeschoß genau quadratisch ist, die seitlichen Abschnitte sind etwas niedriger. Mit dem Mittelteil will der Kuppeltambur zusammengesehen sein, und zwar ist der optische Maßstab dieser drei Geschosse gleich (in Wirklichkeit das Tamburgeschoß höher). Zunächst aus konstruktiven Rücksichten (S. 215) sind nur acht von den zwölf Tamburwandabschnitten zu Strebepfeilern in der Art der von S. Pietro (Abb. 28) ausgebildet. Das Aussetzen der vier andern ist Hardouin-Mansart stets zum Vorwurf gemacht, und gewiß ergibt sich dadurch in einigen Ansichten ein Abweichen der Tamburmaße gegen Unterbau und Kuppel. Uns will aber scheinen, daß er so sehr günstig die Plastik des Mittelrisalits kontrapunktieren, weiter ein Zusammenstoßen von Giebelspitze und Pfeilermassiv vermeiden wollte. Das Tamburattikageschoß mit vermittelnden Voluten enthält die Fenster zur Beleuchtung der höchsten inneren Kuppelschale. Die Kuppelfläche ist mit vergoldeten Trophäen besetzt, die mit Helmen die Luken umschließen: man wünscht deren pointillistische Wirkung in die Fläche einzugleichen. Das Motiv selbst konnte Hardouin-Mansart bei Perrault (S. 233) finden. Die Kuppellinie ist etwas steiler als an S. Pietro. Während aber dort die Laterne alle Energiestrahlen bündelt und in dekorativer Freiheit aussprühen läßt, wird hier alles derb abgeschnürt. Der Laternenbau aus nur vier Bündeln mit je drei Säulen gebildet, der fehlende Tamburpfeiler hier also ausgeglichen. Abschluß durch eine schlanke vergoldete Spitze.

Der Vergleich mit S. Pietro (Abb. 20) und Val de Grâce (Abb. 228) gehört zu den lehrreichsten der Kunstgeschichte. Wir begnügen uns, nur einige Punkte anzudeuten. Entwicklung der Gesamterscheinung: S. Pietro gelangt aus unerlösten drängenden Maßen unten zu immer größerer Befreiung und schließlich dekorativem Aussprühen — S. Louis entwickelt sich im Aufbau einzelner in sich fertiger Abschnitte, die durch Maßeinheiten zusammengestimmt werden. Entwicklung von Tambur und Kuppel: S. Pietro leitet gleichmäßige Energiestrahlen hoch, ihr Ausklang in der Laterne, die in ihrer Körpermasse die Kuppelmasse verkleinert wiederholt — Val de Grâce ist in der starken Reckung derber Vertikalen in den Begleittürmchen und den Fackelvasen am Kuppelrand gotisch gesonnen, die Kuppel als Halbkugel steht dazu im Gegensatz, die Laterne kümmert sich nicht einmal in ihrer Teilung um die Kugelrippen — S. Louis legt

Nachdruck auf die horizontalen Teilungen, führt zwar die Kuppelrippen als Fortsetzung der Tamburpfeiler durch, teilt aber damit die Kuppelflächen nur linear, nicht plastisch. Die Laterne ist abgeschnürt entsprechend den übrigen Abschnitten, schießt dann aber wie ein Springstrahl über dem Ganzen empor.

S. Pietro ist entstanden aus einem einheitlich funktionellen Empfinden, an Val de Grâce setzen sich gotischer Funktionsausdruck und übernommene Formen auseinander, S. Louis sucht Flächenproportionen zwischen den Abschnitten auf, die funktionellen Glieder werden linearteilend gewertet. Wenn auch die Laterne mit spitzem Helm schlank emporsteigt, so wird man doch finden, daß sie damit allgemein die Proportion von Mittelbau, Tambur und Kuppel wiederholt, die konvexe Kuppellinie, wie schon der Laternenabschluß an S. Pietro es tut, ausgleichend in konkavem Gegenschwung. Daß die Proportionen auf den optischen Maßstab abgestimmt sind, beobachtet auch Blondel und fügt hinzu, daß die Kenntnis des optischen Maßstabs unentbehrlich für den Architekten sei, aber nur durch Erfahrung, nicht durch Errechnung, d. h. gesetzmäßiges Proportionieren, gewonnen werden könne.

Für die Hôtelfassade vergleiche man ebenso die allgemeine Darstellung der Flächenbehandlung. Typische Beispiele der klassischen Zeit sind in einfachster Form das H. de Sonning, in reichster Ausgestaltung das H. de Rothelin. Weiter sei genannt das Pal. Episcopal in Béziers von Daviler, im übrigen neben den bereits erwähnten auf die in diese Zeit gehörigen Bauten der Kap. XII und XIII verwiesen. Der Geschlossenheit des Blocks entspricht das einheitliche Dach, aus dem weder Risalite besondere Abschnitte herauslösen, noch Dachluken die Fläche zerstücken, einzig Hardouin-Mansart scheint gern ein Mansardengeschoß zu wählen. Also auch hier statt der früheren vertikalen Elemente wirksam nur die Horizontalen von Dachgesims und First. Die optische Höhe des Dachs bleibt hinter der Höhe des Obergeschosses zurück, während sie früher diese übertraf. Als dann Versailles das flache Attikadach einführt, wird auch dieses vom Hôtelbau übernommen, der Block erscheint damit in seiner stärksten kubischen Form.

Wie der Raumkörper geht also auch der plastische Körper auf einfache, leicht übersehbare Durchgliederung aus. Der frühere Reliefreichtum wird eingeschränkt, so daß der plastische Körperbau sich in einfachen, großgesehenen Formen darsteflt. Kompliziertere Bildungen fehlen hier ebenso wie in den Raumformen, und wie für die Raumabschnitte wenigstens um 1700, so wird auch hier eine rhythmisch einfache Proportionierung der Flächenabschnitte gegeben, um die rezeptive Vorstellung des Körpers, seiner Größenverhältnisse nach Breite, Tiefe und Höhe zu erleichtern, nicht aber um Komplikationen räumlicher und plastischer Art zu schaffen, wie da sind Durchdringung, Auflösung einzelner Körperformen in andere.

Die große Bedeutung, die diese Zeit den Proportionen beilegt, wird aus den vorhergehenden Darlegungen verständlich. Weniger verständlich dürfte jedoch sein, selbst wenn wir einige Zahlenangaben machten, worauf diese Proportionskunst sich gründet, was den Kern ihres Wesens ausmacht. Man hat sich zwar eingehend mit den Proportionslehren der Antike (Koldewey-Puchstein, Reinhardt), des Mittelalters (Dehio, Witzel, Schmarsow), der Renaissance beschäftigt, jedoch würde man vergeblich die Handbücher der neueren französischen Baukunst danach durchsehen, obgleich jede Beschäftigung mit dieser Zeit, die nicht auf der Oberfläche des Materials hängen bleiben, sondern bis zu architektonischen Grundvorstellungen gelangen will, sich über die Proportionslehren unterrichten müßte. Doch selbst Lemonnier berührt dies Gebiet nur flüchtig und Dresdner äußert sich in seiner „Entstehung der Kunstkritik“ nur über Malerei, obgleich in der Proportionslehre die Voraussetzungen einer architektonischen Kritik gefunden werden könnten, die eher feste Grundlagen erreicht, als die der Malerei, und so entwicklungsgeschichtlich von Wert ist. Allerdings verkommen diese Ansätze in

19. Jhh., und wohl darum hat sie Dresdner nicht erst aufgenommen. Die Geschichte der Baukunst oder gar die Bauwissenschaft ist eben trotz Burckhardts immer noch nicht recht an unseren Universitäten heimisch geworden und traut sich über mittelalterliche und italienische Baukunst kaum hinaus. Bauwissenschaft aber treiben nicht einmal Technische Hochschulen.

Weiter ist unsere moderne Baukunst meist so anarchisch gesonnen, daß sie als Zwang verruft, was doch nur ewige Gesetzlichkeit jeglicher architektonischen Vorstellung und Gestaltung ist. Daher fehlt das Interesse für solche Fragen. Man hat von der Baukunst eine Auffassung, die auf Wirtschaftlichkeit, Zweckmäßigkeit und alle diese mit Kunst völlig zusammenhanglosen Fragen ausgeht, die schließlich vielleicht noch gefühlsmäßig, psychologisch eindeutend die Elemente der Baukunst verstanden wissen will, die aber die einfachsten Gesetze der Anschaulichkeit beiseite läßt. Berlage, der nach dieser Seite wenigstens Versuche zu machen den Mut fand, wird als Sonderling genommen. Ostendorf, der aus dem Studium französischer und deutscher Baukunst heraus Erkenntnisse zu gewinnen hoffte, blieb schließlich doch hinter der geschulten Betrachtungsweise seiner Meister zurück, zugleich mit der Forderung der „einfachsten Form", das heißt einem gemäßigten Klassizismus, jeder Entwicklung den Weg versperrend. Und die deutsche Baukunst ist eigenartigerweise immer Entwicklerin romanischer Formgesetzmäßigkeiten gewesen, vom Objektivismus zum Subjektivismus übergehend! Der Unterschied gegenüber den subjektivistischen Strömungen unserer Zeit besteht nur darin, daß früher die objektivierten Grundgesetze in Erinnerung blieben selbst in den Schöpfungen der flammendsten Spätgotik oder des strudelreichsten deutschen Rokokos, während sie heute oft gänzlich verloren scheinen. So scheint es uns nicht nur allein zum Nutzen der Bauwissenschaft zu sein, wenn wir den Proportionsgesetzen im begrenzten Rahmen dieses Buches besondere Aufmerksamkeit zuwenden.

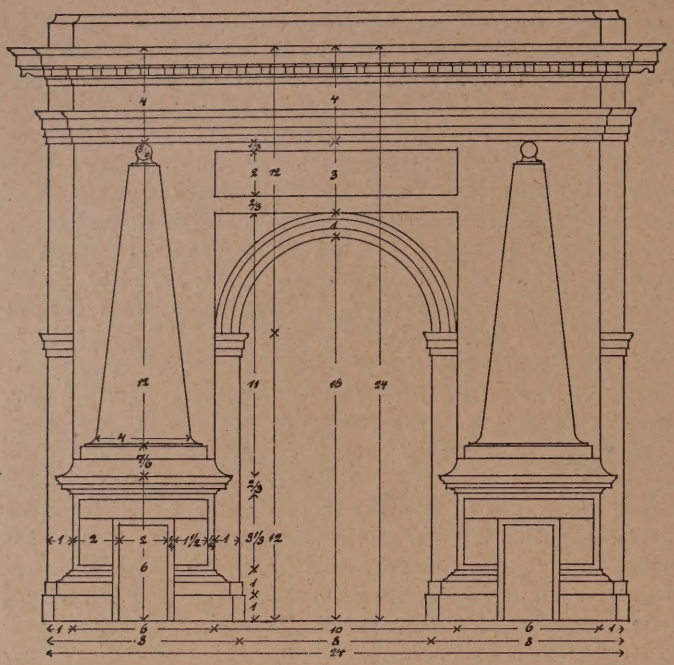
Weder die umgebende Natur, noch unser eigener Körper vermitteln uns die Vorstellung von Proportionen und Rhythmen, obgleich man damals, wie Schmarsow auch heute noch, dies annimmt. Allerdings wird von J. F. Blondel (Cours, L. V., C. 16) das Wort nature schon in gewissem metaphysischem Sinn gebraucht. Eine solche Vorstellung hat ihren Ursprung in den Begriffen der Zahlen und Zahlenreihen, der Addition und Subtraktion, der Multiplikation und Division und ihrer wechselvollen Kombinationen. Diese Begriffe, aus geistiger Tätigkeit gewonnen, beeinflussen jede anschauliche Vorstellung, die vom menschlichen Körper in Ruhe und Bewegung, die von Flächen, Plastik und Raum. In der Baukunst sind es nicht die einfühlbaren Elemente, nicht Druck noch Kraft, sondern die anschaulich gewordenen Denkformen unseres Geistes, das Glück von Proportionen und Rhythmen in der Vorstellung, die beseligen. Spürt man nicht nach Betrachtung eines griechischen Tempels, einer deutschen romanischen Kirche, der Louvrekolonnade an sich ein anderes Gehen, ein Tanzenmögen? Das Umschaltungsorgan bleibt immer das Hirn und rückwirkend vom Schöpfer über das Geschaffene zum Erkennenden wird dieser selbst in sich ein rhythmisch veränderliches Denken bemerken. Diese Proportionen und Rhythmen sind die Ordner, die wohl im Festzug verschwinden können, deren Wirksamkeit man aber spürt, selbst ohne nachzurechnen. Die Bedeutung dieser Ordner wird mit der Größe des Festzuges wachsen.

Von dem Augenblick an, wo die italienische Renaissance der gotischen Einzelbetrachtung gegenüber auf den Zusammenhang ganzer Flächen und Körper achtet, legt sie den Proportionsberechnungen größere Bedeutung bei, als es die Gotik tat. Denn deren Quadratur oder gleichseitige und $\pi : 4$ Triangulatur ergeben doch nur höchst allgemeine Maßangaben und werden zudem willkürlich und zusammenhanglos verwandt. Wie weit man hier geht, zeigt Albertis „De re aedificatoria", ganz unter dem Einfluß Vitruvs geschrieben. Hier auch für Hof- und Zimmerräume bestimmte Maßverhältnisse gebracht. Palladio entwickelt dann

diese Gedankengänge weiter und durch ihn, Vignola und Scamozzi ist die französische Theorie befruchtet. „C qu'il y a de plus remarquable, c'est que Vignole et les plus grands Maitres ne se sont jamais éloignez des grandes proportions, c'est à dire du double, du tiers, du quart etc.; elles sont la cause fondamentale de la beauté qui paroit dans leurs ouvrages" (Daviler, Cours 126) — allerdings dürfte man in seinen Nachmessungen nicht gar zu streng gewesen sein. Michelangelo dagegen setzt der Zahl das Gefühl entgegen. Erst recht dann Boromino, Guarini. Nur muß man sich heutiger Anarchie gegenüber immer gegenwärtig halten, daß auch ihnen, wie allen anderen italienischen Barockmeistern Zahl und Maß eingeboren sind, daß das heut zum Schematismus hinabgesunkene Studium der Säulenordnungen, ein stetes Messen für die Erziehung des jungen Architekten als selbstverständlich gilt. Sagt doch selbst der Maler Lionardo: „Keine Gewißheit dort, wo man nicht eine mathematische Wissenschaft anzuwenden vermag" und „Wer nicht Mathematiker ist, lese mich in meinen Grundzügen nicht". Über Guarini ist S. 78 gesprochen. Daß Bernini nach geometrischen Proportionen gearbeitet hat, berichtet F. Blondel (Cours 738).

Die rationalistische Veranlagung der französischen Baumeister bringt diesen mathematischen-anschaulichen Festsetzungen eine wahrhaftige Liebe entgegen. Schon die Theoretiker des 16. Jhhs. bemühen sich um Aufmessung, Berechnung und Vergleich der Ordnungen. Das abschließende Werk, mehr eine Dogmatik als eine Praktik des Bauens, verfaßt François Blondel im „Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture", Paris 1675—83, zweite Auflage 1698. Die überaus eingehende Behandlung der Säulenordnungen bringt Neuaufmessungen der Antike in Italien und Frankreich, Untersuchungen und Vergleiche der früheren Theoretiker, wobei Scamozzi ihm die größten Schwierigkeiten macht. Es sind endlose minutiöse Zahlenreihen, gewissermaßen Beobachtungssammlungen, ohne jedoch eine allgemeine Gesetzmäßigkeit innerhalb dieser verschiedenen Reihen zu finden oder zu schaffen. Hier setzt Claude Perrault ein mit seiner „Ordonnance des cinq especes de Colonnes selon la Méthode des Anciens", Paris 1683. Durch eine kommentrierte Vitruvübersetzung 1673 hat sich dieser Mediziner von Beruf in die architektonischen Grundvorstellungen der Antike eingearbeitet und bereits in den Anmerkungen die Sätze aufgestellt: „Les proportions n'ont ésté establis que par un consentement des Architectes qui ont imité les Ouvrages les uns des autres" und weiter „Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croye pas faute d'y avoir fait reflexion" — Sätze, die ebenso umstürzlerisch waren, wie die in gleiche Zeit fallenden Ausführungen zugunsten des Kolorismus im Gegensatz zum plastischen Formalismus in der Malerei von Depiles. Er führt also die zwar immer noch Maßzahl und Ordnung verlangende, jedoch subjektive Entscheidung gegenüber der ewigen Gültigkeit ein, womit er zwar auch nicht in den Kern des Problems trifft, wohl aber die Fragestellung diesem Kern zuwendet. Bereits solche Sätze werden von F. Blondel (Cours L. V, C. 14 und 15) angegriffen. In seinem neuen Werk gibt Perrault nach Erscheinen des Blondelschen Cours ihnen eine breitere Grundlage, zugleich die Gesetze seines eigenen Schaffens darstellend, und doch in großer Bescheidenheit nur selten auf sein Meisterwerk, die Louvrekollonade (Abb. 254) verweisend. Wissenschaftlich arbeitet er das Problem in sich aus: Weder das Zusammentragen aller Ordnungenmaße (wie es F. Blondel tat) noch eine willkürliche Festsetzung dieser (wie es Italiener und Franzosen gemacht haben) brächten die Lösung. Er entwickelte daher einfache, sich den bekannten Zahlen annähernde Proportionsverhältnisse, die eben doch wieder nur Normalmaße sein sollten und bei der Anwendung leichte Abänderungen, die das Gefühl bestimmt, erleiden könnten. An Stelle des Dogmas tritt ein versöhnender Eklektizismus, der sein subjektivistisches Grundelement auch weiterhin bei der Verwendung des Gewählten nicht ausschaltet. Perrault gibt kein Gesetz, sondern ein Schema, das zu individuellem Leben erweckt sein will. Ein Grundmodul, der gleich $^1/_8$ des Säulendurchmessers ist, wird für alle fünf Ordnungen festgelegt, und zwar beträgt die Gebälkhöhe jedesmal 6 Maßteile, Sockel und Schaft mit Basis und Kapitell wachsen in gleichmäßiger Progression, die sich in einfachen Maßteilen ausdrücken läßt: 6:22 (oder $7^1/_8$ Säulendurchmesser) für die dorische Ordnung, 7:24 (8) für die toskanische, 8:26 ($8^2/_8$) für die jonische, 9:28 ($9^1/_8$) für die korinthische, 10:30 (10) für die Kompositordnung. Für die Berechnung könnte man auch den Modul, statt ihn gleich $^1/_8$ des Säulendurchmessers zu setzen, dem ganzen Säulendurchmesser gleichsetzen. Ferner gilt die Bezeichnung dorische, toskanische usw. nicht nur für Säulen, sondern auch für ganze Geschosse. Man denke hieran bei unserer Analyse der Louvrefassade.

Woher glaubt nun Perrault schließlich unter Annäherung an diese gesetzmäßigen Zahlen die Proportionen doch mit einer gewissen Freiheit behandeln zu können? Die Frage ist bereits im Vitruvkommentar beantwortet, die Antwort wird aber hier gründlicher und versöhnender gegliedert. Perrault nimmt zwei ästhetische Formen des architektonischen Gestaltens an: Les beautez, qui sont fondées sur des rai-



252. Paris, Porte S. Denis *

sons convaincantes (die mathematisch-gesetzlichen), et celles qui ne dépendent que de la prevention (die gewohnheitsmäßigen-subjektiven). Die erste bestände einmal dans le rapport de raison des parties proportionnées, so in dem Maßverhältnis der Teile zum Ganzen wie 1:7, 1:15, 1:20, dann in der symétrie. d. h. dem Zusammenmaß gleichzähliger, gleichgroßer Teile. Mit diesen beautez fondées sur la raison schlägt Perrault die Brücke zur Dogmatik Blondels. Gegen sie verstoße zum Beispiel das Pantheon, wo die nachrechenbare Zahl der Kassetten nicht mit der unteren Wandteilung übereinstimme (S. 133). Die andere ästhetische Form bestände in den beautez positives et convaincantes (den gänzlich zur Gewohnheit gewordenen) und den arbitraires (die nach den wechselnden Gefallen der Mode, dem persönlichen Geschmacksurteil sich richteten). Diese beautez arbitraires kennzeichneten recht eigentlich den wahren Architekten. Mit der Erhebung solcher beautez arbitraires spitzt Perrault den Gegensatz aufs äußerste zu.

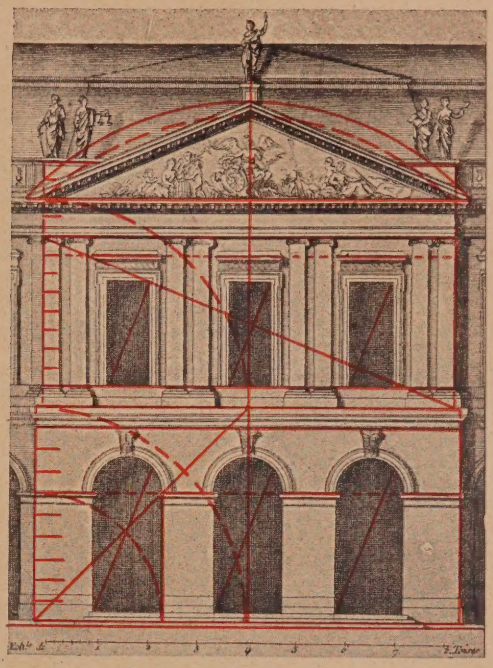
Uns scheint heute selbst diese, jeder Entwicklung auf sicherer, traditioneller Form günstige Anschauung von akademischer Strenge zu sein. Damals spürte man in ihr eine anarchische Gesinnung und das Lager der Architekten spaltete sich, ebenso wie unter Depiles Angriffen das Lager der Maler in die Formalisten und Koloristen, in zwei Parteien: immer erneute Ausmessung und Berechnung alter Ordnungen in der Hoffnung, das (nicht vorhandene) Grundmaß zu finden, — Beruhigung mit einem allgemeinen, leicht meßbaren Annäherungswert und maßvolle Freiheit im eigenen Gestalten. Perrault ist heftig angegriffen und Briseux hat sogar in seinem klassizistischen Spätwerk Traité du Beau essentiel 1752 ihm jeden Einfluß abgestritten (S. 288). Und doch konnte nur wirklich die Perraultpartei eine Entwicklung erleben. Perrault ist zwar nicht der Vater des Rokoko, wohl aber sein Wegbereiter. Er selbst würde kaum jene Entwicklung mitgemacht haben, ebensowenig wie Depiles seine Ideen in Watteau realisiert gefunden hätte. Bemerkenswert manchem fachmännischen Hochmut gegenüber ist aber doch, daß zwei Nichtfachleute die ungeheuer befruchtenden Ideen vortragen.

Die Proportionen der Ordnungen werden nun bereits die Fläche insofern beeinflussen, als ihre Sockel, Kapitelle, vor allem das Gebälk bestimmte Horizontallinien angeben, denen sich die andren Gliederungen einfügen. Man geht nun, zunächst wieder durch die Italiener angeregt, in diesen proportionalen Abmessungen weiter. Serlio z. B. hatte das Fenster einer quadratischen Wandfläche aus den Diagonalen und dem auf der Grundlinie aufstehenden gleichhohen Dreieck berechnet, die Linienschnittpunkte geben die oberen Fensterecken an. Bramante hat die Verhältnisse seiner „rhythmischen Travee" so bestimmt, daß sich die Breite zur Höhe des mittleren Abschnitts wie die Höhe zur Breite des ganzen Abschnitts verhält, d. h. die Diagonalen stehen senkrecht aufeinander. Palladio hatte diese proportionalen Verhältnisse weiter durchgebildet und auch spätere italienische Barockmeister halten an ihnen fest, wenn auch den „beautez arbitraires" größere Zugeständnisse gemacht werden. Blondel versucht (Cours 752) eine Triangulatur der Pantheon-Außenansicht nachzuweisen, ebenso eine solche der Fassade des Meiländer Doms (777), wofür er die Anregung in der Vitruvübersetzung von Cesare Cesariano, Como 1521, gefunden haben mag.

Der Bau, der Blondel den Ruhm des strengen Proportionsrechners für alle Zeiten gesichert hat, ist die Porte S. Denis in Paris, beg. 1673, mit Skulpturen von Girardon und Michel Anguier (Abb. 252 unter Benutzung des Stichs im Cours L. XII, C. 6).

Man wird diesem kühlen Bauwerk, das in seiner Plastizität und Schichtenlösung eine klassische Reife zeigt, die fast als spätklassizistische Nüchternheit anmutet, stets fremd gegenüberstehen und

nicht die uneingeschränkten Lobsprüche des folgenden Jahrhunderts verstehen, wenn man nicht nachrechnend in den Geist der Proportionsbemessungen eindringt. Wir verweisen dafür auf unsere Zeichnung, in die von uns die Blondelschen Maßangaben eingetragen sind. Der Bau ist ein genaues Quadrat, der Modul $^1/_{24}$ der Seitenlänge. Die Straße ist heut etwas erhöht, auch ist in Wirklichkeit die Relieftafel über der Bogenöffnung anders proportioniert.



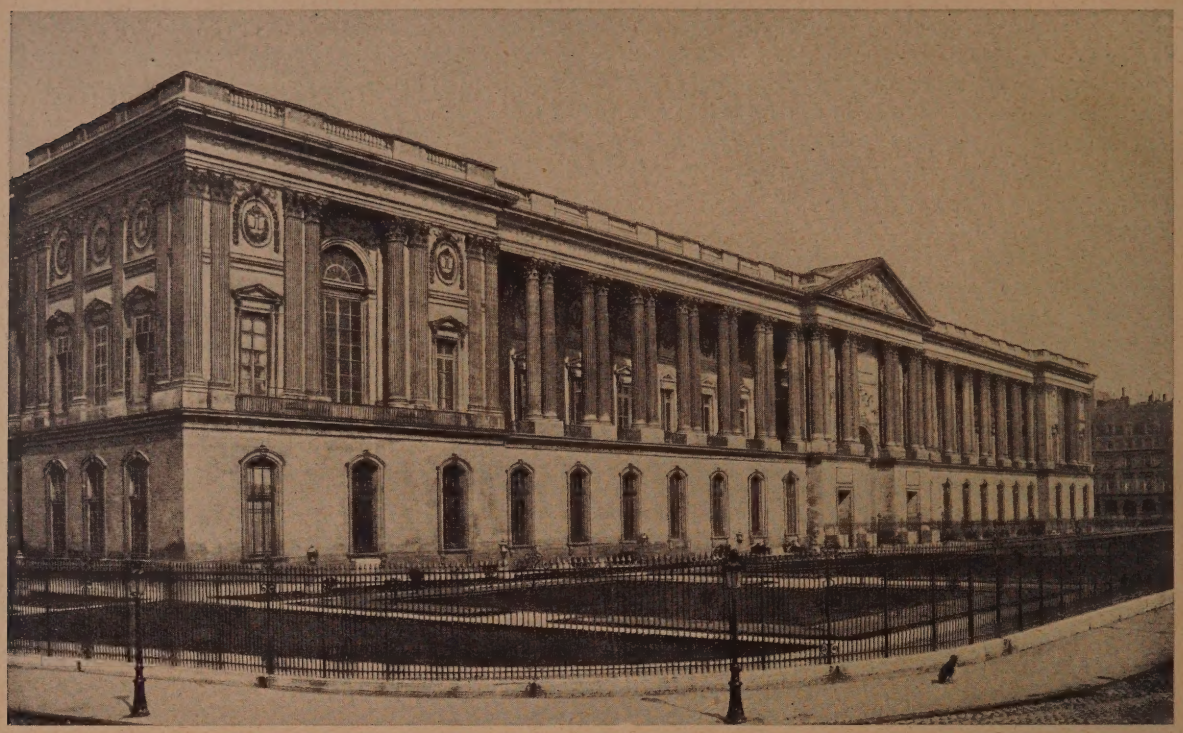
253. Bourges, Pal. Archiépiscopal

Als weiteres Beispiel sei der Mittelbau des Pal. Archiépiscopal in Bourges (Abb. 253) von dem Blondelschüler Bullet gewählt. Unterbau zwei Quadrate, Oberbau zwei etwas kleinere Quadrate. Die Seitenlänge des unteren Quadrats ist in zehn Teile geteilt und diese Teilung ergibt die Kämpferlinie der Arkaden, die Höhe des Gesimses, die Breite der Mittelarkade und der sie begleitenden Pfeiler. Da die äußeren Pfeiler nach alter Regel stets breiter als die inneren Pfeiler sind, die Arkaden sich gleichen, ist die Teilung unten festgelegt. Oben ist die Pilasterbreite der Modul, der elfmal in der Quadratseite aufgeht. Sockel und Basen betragen einen Teil, Schaft und jonische Kapitelle acht Teile (neun würde man für korinthische, zehn für Kompositordnung wählen), das Gebälk zwei Teile. Der achte Teilstrich bestimmt die Fensterverdachungen. Die Proportion der Fenster ist gleich der Proportion des Obergeschosses ohne der Architrav, ähnlich wie schon bei Bramante. In optischer Angleichung nähern sich die Arkaden dieser Proportion. Die Abstände von den Fensterwangen bis zu den zweiten Pilastern und vom Fenstersturz bis zum Architrav sind gleich, womit sich die Stellung der Pilaster ergibt. Die Attika ist zwei weitere Teile hoch. Die Giebelspitze innen ist vom Treffpunkt der vier Quadratecken um die Diagonale des oberen Quadrats entfernt, mit der äußeren Ecke dieses Quadrats fällt der innere Giebeleckpunkt zusammen.

Dieser Strenge stellt Perrault den Satz von den beautez de la prevention, der Grazie der Form entgegen. La grace de la forme n'est rien autre chose que l'agreable modification de la proportion. Sur laquelle une beauté parfaite et excellente peut estre fondée, sans que cette sorte de proportion s'y rencontre exactement observée. Der vom Rokoko so beliebte Begriff „la grace" hier zum ersten Male von einem Architekturtheoretiker eingeführt. Erst später haben ihn auch die Maler übernommen, und Coypel meint in einem akademischen Discours — diese Discours gehalten 1707—14, gedruckt erst 1721 —, der grand goût müsse von der grace schmiegsam gemacht werden. Scharf weist Perrault aber alles zurück, was zu gleicher Zeit Italien als beautez de la prevention liebt, in seinen Ausführungen „De quelques abus introduits dans l'Architecture moderne" (Ordonnance C. VIII). Zu diesen gehören gebogene und gesprengte Giebel, colonnes et pilastres qui se penetrent et confondent l'un dans l'autre — wir sprachen italienischer Architektur gegenüber von Durchdringung und Mischung.

In der gewaltigen Ostfassade des Louvre in Paris (Abb. 254, 255), die J. F. Blondel (Cours, verschiedene Stellen) mit Schloß Maisons und der Porte S. Denis zu den drei Meisterwerken der Baukunst rechnet, hatte Perrault bereits seinen Anschauungen Gestalt gegeben.

Die Geschichte dieses Baus beginnt mit der französischen Renaissance. Unter Franz I. unternimmt 1546 Lescot den Umbau der mittelalterlichen Burg mit dem Südwestviertel des heutigen Baus und der äußeren Westfassade gegen die Tuileries. In gleicher Gliederung, doch vierfacher Vergrößerung des ursprünglichen Entwurfs wird der Bau seit 1624 von Lemercier, später von Levau fortgesetzt, der Hof geschlossen. Von Levau, der auch die Galerie d'Apollon (S. 221) neuerbaut, die Südfassade nach der Seine gegenüber seiner Kollegkirche, ebenso die Nordfassade hochgeführt (beide später von Claude Perrault überbaut). Als Colbert am 1. Januar 1664 das Amt des surintendant et ordonnateur général des bastiments, arts, tapisseries et manufactures de France antritt, während gleichzeitig Charles Perrault, der Bruder von Claude, sein premier commis wird, läßt er die Fortsetzung des Baus unterbrechen in der Absicht, einen neuen Entwurf für die Haupteingangsseite, die Ostfassade zu erhalten, die damals noch verbaut ist, aber freige-



254. Paris, Louvre 1665

legt werden soll. Von den Entwürfen, die Architekten und Kunstverständige auf die Aufforderung Colberts hin einreichen, sind die von Lemercier und Marot von Marot gestochen und von J. F. Blondel in seine Architecture françoise (L. VI) übernommen, der Entwurf von Cottard ist veröffentlicht im Recueil des Oeuvres de Sieur Cottard Architecte. Auch der Entwurf François Mansarts ist im Stich erhalten (Cab. des Estampes, Paris), nicht aber der Entwurf, der uns am meisten interessieren würde, von Claude Perrault. Der Vergleich der erhaltenen Entwürfe ist stilistisch wertvoll, für die Bauentwicklung aber ohne große Bedeutung. Denn sie stellen eben doch nur die veraltenden Anschauungen dar. J. F. Blondel gibt für solchen Vergleich einige Hinweise (L. VI, C. 9). Lemercier und Marot trennen beide Geschosse durch ein kräftiges Simsband, Marot unter Verwendung zweier Ordnungen. Cottard und Mansard benutzen eine Kolossalordnung. Aber alle lösen unter Hervorhebung der Ecken und der Mitte den Körper in reiche Pavillongruppen mit kräftigen Vor- und Rücksprüngen, Kuppeln und Spitzdächern auf. Die Erscheinung dieser Baukörper gleicht also noch den reichen Konglomeratbildungen der ersten Hälfte des 17. Jhhs.

Der erste, mit diesen Vorschlägen gleichzeitige Entwurf Claude Perraults scheint unwiederbringlich verloren, nachdem die zwei großen Sammelbände, die der Bruder Charles 1693 aus allen erhaltenen Handzeichnungen zusammenstellte und die noch J. F. Blondel für seine Architecture benutzen konnte, im Brand der Tuileries im Jahre 1871 untergegangen sind. Da die baugeschichtliche Forschung in Frankreich sich bis dahin nur um mittelalterliche Dinge gekümmert hatte, ist nicht einmal eine eingehendere Beschreibung dieser Bände auf uns gekommen. Und doch wäre es von größtem Interesse für die Geschichte der heutigen Fassade, etwas über diesen ersten Entwurf zu erfahren. Soviel wir sehen, ist der Versuch nicht einmal von französischen Forschern gemacht, die doch durchweg die Bedeutung des Baues anerkennen. Wir glauben nun, hier nach eingehendem Studium des Blondelschen Textes einiges Licht bringen zu können. Daß Perrault einen Entwurf décoré d'un portique en colonnades semblable à celui qui a été exécuté depuis gleichzeitig mit den andern Architekten eingereicht hat, vermerkt ausdrücklich Patte (Memoires 320), der sowohl die Sammelbände wie die „Memoires de ma vie" von Charles Perrault, die er im Auszug herausgibt, für seine Darstellung studiert hat. Wir haben also den ausgeführten Entwurf als Grundlage einer Rekonstruktion zu nehmen. J. F. Blondel spricht nun (L. VI, C. 8 und 10) von anderen im Sammelband enthaltenen Entwürfen neben dem ausgeführten: die Säulen der Kolonnaden seien nicht gekuppelt, sondern einzelnstehend,

über dem Mittelrisalit erhebe sich eine Kuppel. Die Säulen dieses Mittelrisalits ständen nicht frei vor der Wand, sondern seien nur Halbsäulen. Endlich hätten die Seitenrisalite als oberen Abschluß große Segmentgiebel, auch kleinere Kuppeln seien vorgeschlagen. Statt der jetzigen Fenster im Untergeschoß seien Trophäenreliefs gegeben, um die kleinen Lichtöffnungen zu verbergen. Das Höhenverhältnis von geschlossenem Untergeschoß und durch die Kolonnade geöffnetem Obergeschoß muß das gleiche gewesen sein. Patte hätte eine so entscheidende Proportionsverschiebung vermerkt, auch finden sich solche Proportionen schon früher, so am Portalmittelbau des Schlosses Tanlay von Lemuet, und ebenso konnte man sie bei Palladio studieren. Durch die hohen Säulen aber wird das kräftige Gebälk bestimmt, das den Bau wie bei Mansart und Cottard zusammenhält, während die Kuppelbauten noch dem alten Bedürfnis nach Lockerung des Umrisses folgen. Mit dieser Überlegung und den Angaben Blondels erhalten wir ein annäherndes Bild des ersten Entwurfs.

Colbert legt nun, um ganz sicher zu gehen, sämtliche Entwürfe anerkannten italienischen Meistern vor, unter diesen Bernini, Pietro da Cortona, Boromino, die selbstverständlich alles miserabel finden. Gegenentwürfe dieser gefallen aber wieder nicht in Paris, mit Ausnahme des von Bernini. Und nun wird dieser Meister des Sich-in-Szene-Setzens von Ludwig XIV. in einem Handschreiben gebeten, nach Paris zur Leitung des Baus zu kommen. Seine Reise dorthin gleicht einem Triumphzug, Ende Juni 1665 trifft er in Paris ein. Über seinen Aufenthalt vgl. Charles Perrault (Mémoires) mit den Aufzeichnungen Chantelous (Tagebuch, siehe „Barockskulptur", S. 247). Sein Entwurf ist ebenfalls bei Marot und J. F. Blondel zu finden. Da ist man dann überrascht, wohl die gedrungene, blockartige römische Palastfassade ohne Dachaufbauten zu finden, im Anschluß an französisches Empfinden jedoch kräftige Risalite und — Halbsäulengliederung des Obergeschosses für das Mittelrisalit, ebenso eine beträchtliche Höhensteigerung derselben dem Untergeschoß gegenüber. Die Annäherung zwischen diesem Entwurf und Perraults ausgeführtem Bau ist auffallend und gewöhnlich so erklärt, daß Perrault später von Bernini beeinflußt wird. Vergleicht man aber Berninis Entwurf mit dem ersten Entwurf Perraults, so wird man uns recht geben, wenn wir meinen, daß Bernini ebenso gewandt dem Perraultschen ersten Entwurf genützt hat — Kolossalpilaster an Bauten Berninis am Pal. di Monte Citorio seit 1650, von dem 1665 erst die Eckbauten vollendet waren, an seiner Erweiterung des Pal. Odescalchi 1665, nirgends aber Halbsäulen — wie Perrault später für den Attikaabschluß Anregungen von Bernini übernommen haben dürfte. Auf den Seitenfassaden dagegen fällt Bernini ganz in das römische Schema zurück. Gleichzeitig entwirft Bernini völlig rücksichtslos gegen die bestehenden Bauten einen Umbau, besser Neubau des gesamten Louvre. Die Raumfolge des Vestibüls, Hofs und rückliegenden Vestibüls, weiterhin bis zu den Tuileries eines großen freien Platzes ist eine wirklich römisch großartige Schöpfung. „Un coup de génie", meint J. F. Blondel (Arch. L. VI, C. 16). Unter Einfluß dieses Entwurfs beschäftigt sich nun auch Perrault mit der Verbindung von Louvre und Tuileries. Bei Perrault immer noch ein Reichmachenwollen und Gruppierung mannigfaltiger Einzelräume statt des einen großartigen Hallenhofmotivs bei Bernini. Beider Entwürfe von J. F. Blondel veröffentlicht, besprochen und dort gewinnbringend zu studieren. Entwürfe von Rainaldi sehr überladen, von Candiani extravagant, von Pietro da Cortona treffen in Paris noch Oktober 1665 ein.

Bernini dringt nicht durch. Man hat später (Patte, Mémoires 323) gesagt, daß sein Entwurf zu theatralisch geschienen habe, daß er die Innenräume mangelhaft und französischen Gewohnheiten entgegen disponiert habe, daß sein Bau nur Fassade sei — man lächelt, wenn man an Perraults späteren Nurfassadenbau denkt —, der wahre Grund ist in den Machenschaften der französischen Architekten zu suchen und vor allem in der überaus glänzenden Intrigue, mit der Charles Perrault die Schöpfung seines Bruders auszuspielen versteht. (Charles Perrault, Mémoires.) Allerdings scheint auch Bernini die prahlerische Eitelkeit des bewunderten Strebers in hohem Grad besessen zu haben. Die Schilderungen Charles Perraults sind eine der amüsantesten Satiren der französischen Literatur: „Il avoit l'esprit vif et brillant et un grand talent à se faire valoir; beau parleur, tout plein de sentences, de paraboles, d'historiettes et de bons mots dont ils se servoit dans la plûpart de ses réponses, dédaignant de répondre simplement à ce qu'on lui demandoit." Und es ist köstlich, wenn er Bernini auf eine simple Anfrage antworten läßt: „Io sono entrato in pensiero profondo" und hinzufügt: il dit ces mots avec une telle emphase qu'il sembloit qu'il fut descendu jusqu'au fond des enfers — allerdings hatte den Ausdruck „pensier profonde" zuerst ein französischer Lobhudler in einem Sonett gebraucht. Ein Geist also, der wohl in Italien, nicht aber in dem damaligen Frankreich zu ertragen war. Man mochte allgemein das Gefühl haben, das Colbert ausspricht: „Le cavalier s'est cru un grand personnage et nous a pris pour de grands sots." Demgegenüber vgl. Chantelous Schilderung der Ereignisse am 6. Oktober, bei denen Charles Perrault keine glückliche Rolle spielt. Daß man von dem Berninischen Entwurf abgeht, dafür sind diese rein menschlichen Beweggründe ausschlaggebend, denn

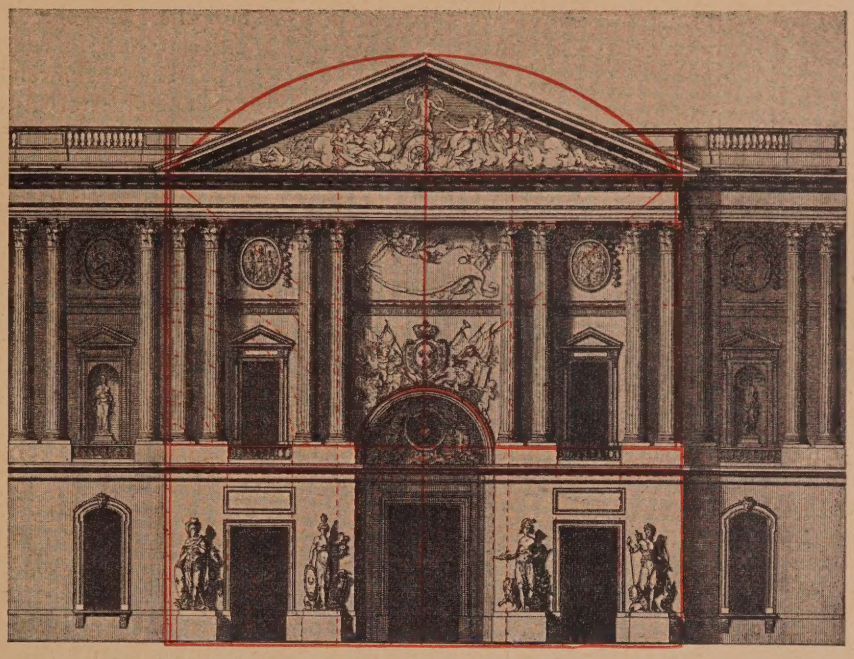
der Entwurf selbst nähert sich doch ganz dem französisch klassischen, großen, vereinheitlichenden Empfinden. Erst später hat man alles aus künstlerischen Gründen zu erklären gewünscht und in dem Ereignis eine deutliche Manifestation der Abkehr französischer von italienischer Barockbaukunst sehen wollen.

Bernini reist am 20. Oktober ab. Obgleich die Fundamente am 17. Oktober 1665 unter großem Pomp gelegt waren, läßt man seinen Entwurf fallen. Vergebens setzen sich Chantelou und sein berühmterer Bruder F. Fréart de Chambray (S. 210) für das Berninische Projekt ein. Ludwig XIV. selbst entscheidet sich vor einem neuen Entwurf Levaus und dem Perraults für letzten. Für die weitere Bearbeitung des Projekts wird allerdings zunächst eine Kommission aus Levau, Lebrun und Perrault gebildet — Architekt, Maler, Kunstverständiger —, in zahllosen Dissertationen setzt aber Perrault seinen Entwurf mit Kolonnaden durch. Der ausgeführte endgültige Entwurf ist das Ergebnis zahlreicher Vorarbeiten, die alle mit den Sammelbänden verloren sind. Aber auch hier glauben wir wenigstens einen Vorentwurf zu erkennen in dem großen, unter Berninischem Einfluß entstandenen Lageplan (J. F. Blondel, Arch. L. VI, Pl. 2): die drei Risalite gleich breit, jedes $^1/_7$ der Gesamtlänge, die Eckrisalite geschlossen, jeder Kolonnadenabschnitt $^2/_7$; die Haupttreppe im Uferflügel, im Hauptbau eine große Galerie, der Durchgang hinter dem Mittelrisalit von Kolonnade zu Kolonnade frei, rings um den Hof eine Stufenterrasse. Endlich der abschließende Entwurf: Das Mittelrisalit auf Kosten der Kolonnaden gewachsen, statt der einfachen Folge $^1/_7$, $^2/_7$, $^1/_7$, $^2/_7$, $^1/_7$ also $^1/_7$, a, b, a, $^1/_7$, wo $a < {}^2/_7$, $b > {}^1/_7$ ist. Die Eckrisalite in der Mitte oben in Anlehnung an das Mittelrisalit eingezogen. In ihnen korrespondierende Haupttreppen, die Galerie verschwunden und die Flucht der beiden Hälften gleichmäßig eingeteilt. Der Durchgang hinter dem Mittelrisalit arg verkümmert, da die Einziehung des großen Portals die Verbindung unterbricht. Unter dem Einfluß Berninis mächtig abschließendes Kranzgesims, nur das Mittelrisalit durch einen Dreieckgiebel ausgezeichnet.

Hatten die ersten Mitbewerber Perraults die große Flucht nur additiv bewältigen können, diese dagegen Bernini aus der Gesamtvorstellung des einheitlichen Blocks entwickelt, so läßt nun Perrault unter Beibehaltung seines alten Grundmotivs wohl noch das französische Pavillonsystem nachklingen, vereinheitlicht aber ebenfalls die Gesamtvorstellung und entwickelt dazu auf der Fläche die mannigfaltigsten formalen Beziehungen, trotzdem er sich an die Hauptlinien des noch bestehenden Levauschen Seitenflügels anschließt. Wogegen man noch bei Bernini tadeln konnte, „trop de contraste blesse l'oeil et nuit à l'accord général". Erst wenn man diesen Beziehungen nachrechnet — für unsere rhythmiklose Zeit ist das zunächst eine Mühe —, wird man dies Wunderwerk der Baukunst verstehen. Das Mittelrisalit einschließlich Attika, die Seitenrisalite ohne diese bilden Quadrate. Der Modul m ist der Säulendurchmesser. Das toskanische Sockelgeschoß (der Unterbau für den Graben ist nie ausgeführt) beträgt 8, das Obergeschoß 13, die Attika 2 m. Der Säulensockel 1 m — statt 3 m eine willkürliche Bemessung und als solche auch später getadelt —, Säule mit Basis und Kapitell 10 m —, Perrault vermerkt, daß er des optischen Eindrucks wegen die korinthische Ordnung höher als nach der Regel ($9^1/_3$) gemacht habe —, das Gebälk 2 m. Die Vierersäulengruppe ist 8 m breit und zwar $1 + {}^1/_2 + 1 + 3 + 1 + {}^1/_2 + 1$ m. Dieser Rhythmus ist für die Kolonnaden beibehalten, ebenso für die Risalite, wo Pilaster zum Teil die Säulen ersetzen. Die eingezogenen Partien der Risalite teilen sich in den Flächenrest. Das Untergeschoß paßt sich mit seinen Fenstern der Einteilung des Obergeschosses an. Der Scheitel des großen mittleren Blendportals ist der Mittelpunkt des Quadrats, die Verbindungslinie von Mittelpunkt und Gebälkecke des Mittelrisalits bestimmt den Kreisbogen, dem der Giebel eingezeichnet ist. Zu diesen durchgerechneten, auf dem Modul der Ordnung beruhenden Maßstabbeziehungen treten weiter die „beautez arbitraires". Das Auge wünscht hier ganz einfache und klärende Erscheinungsmaße. Die Schattenlinie des Sockelgesimses liegt genau in der Höhe eines Drittels der Gesamthöhe. Diese Teilung nimmt Perrault auf und markiert ebenso die Höhe des zweiten Drittels durch ein durchgezogenes Simsband. Er erreicht damit in der Vertikalen eine einfache metrische Reihung $1 + 1 + 1$. Die Sockel der gekuppelten Säulen und ihr Abstand sind fast gleich breit, der in Zahlen angegebene Rhythmus der Säulengruppe beruhigt sich also in der Horizontalen zu metrischer Reihung $1 + 1 + 1$ usw., das gleiche oben in der Kapitellzone. Nach den eigenen Worten Perraults hat er diese Kapitelle größer als normal, d. h. errechnet, gemacht, um sie kräftiger erscheinen zu machen. Wenn man sich die Möglichkeit solcher subjektiven Abänderungen gegenwärtig hält, wird man weitere Maßbeziehungen finden, die von uns dargetanen mögen genügen. Um allem Irrtum vorzubeugen, bemerken wir, daß diese Proportionen nicht in der Literatur vermerkt sind, sondern von uns errechnet wurden auf Grund der von Perrault für die Ordnungen festgelegten Zahlenproportionen, weiter aber nach einem eingehenden Studium seiner Anschauungen, über das wir hier beschränkt nicht Rechenschaft zu geben vermögen.

Diesem Maßrhythmus mußte sich auch das Material anpassen. Der Architrav, die flache Deckung

der Kolonnaden sind konstruktive Meisterwerke und nur durch reichliche Verwendung von Eisen ermöglicht. Perrault bewies die Ausführbarkeit vorher an einem Modell in 1/12 Größe.



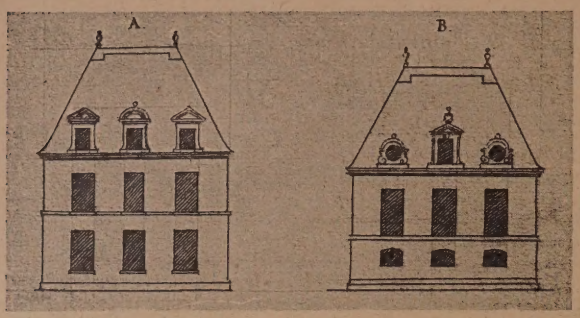
255. Paris, Louvre

Vielleicht erschreckt manchen, die wundervolle Wirkung der Louvrefassade errechnet zu finden. Daß man mit Rechnung allein keine Baukunst macht, hat Perrault selbst (S. 229) ausgesprochen: die Rechnung ist die Ordnerin, über ihr entwickelt sich die Grazie der Form. Wenn Pascal als die Fundamentalzüge des französischen Denkens „Maß und Schmiegsamkeit" nennt, hier sind diese sichtbarer Ausdruck geworden. Dabei kann von irgendeinem funktionellen oder begrifflich zu fassenden Expressionismus nicht mehr gesprochen werden. Hier sind nur die Sphären der reinen Anschauung wirkliche, die Gefühlselemente, die Michelangelo brachte, völlig verblaßt.

Alle Theoretiker sind sich in der Bewunderung der Fassade einig. Selbst für F. Blondel (Fragmens d'Architecture, Paris 1760) ergibt sie „la preuve la plus convaincante de la superiorité du génie françois". J. F. Blondel (Arch. L. VI, C. 8) bemerkt zwar kleine Fehler gegen die convenance: es sei eigentlich keine Palastfassade; gegen die bienséance: die schlechte Verbindung der Kolonnadenhälften; gegen die vraisemblence: ein zu kleines Hauptportal; aber doch faßt er zusammen „il ne se rencontre chez aucune nation un édifice aussi véritablement régulier et d'une si belle ordonnance". Für Laugier (Obs. XI) ist sie „le premier morceau qui pût soutenir le parallele aveec les monumens antiques les plus célébres." Erst der erstarkte, spätere Klassizismus findet auch hier zu tadeln, sich klüger als die Klassik dünkend, denn die Meisterwerke seien geschaffen „pour être discutés dans un siècle sage, éclairé, philosophe". Vor allem ist es die Zwecklosigkeit der Form — in Deutschland definiert dagegen ein Kant gerade das „interesselos Wohlgefallen" als Wirkung des Kunstwerks —, die angemerkt wird. Vgl. M. d. F. 1755 IV, J. d. B. an IX, Nr. 36, Ath. 1806, hier sogar die alte Levausche Flußfassade höher eingeschätzt.

Boileau hat durch Dorbay, den Schüler Levaus, verleitet und begünstigt dadurch, daß Colbert den Kommissionsmitgliedern die Signierung der verschiedenen Vorschläge verboten hatte, gewagt, dem „nur gelehrten Mediziner Perrault" den Bau zugunsten Levaus abzusprechen (Réflexions sur Longin 1). Schon Charles Perrault ergeht sich empört gegen solches Unterfangen, doch glauben noch später J. F. Blondel und Patte eingehend den Gegenbeweis gegen Boileau erbringen zu müssen. Sie hätten auch auf das genannte Werk F. Blondels verweisen können. Im Maiheft 1703 des Mercure de France finden wir weiter einen Artikel zum Tode Charles Perrault, wo ausdrücklich Claude als Architekt des Louvre, des Observatoire, eines Arc de Triomphe, der, nur in Stuck ausgeführt, abgetragen wurde (S. 301), aber in einem Stich von Leclerc erhalten ist, und einer Chapelle in Sceaux (?) genannt wird.

Da die Höhe der Hauptfassade die Höhe der Hofseite übertrifft, muß auch hier eine Veränderung vorgenommen werden: statt des Attikageschosses wird ein drittes Geschoß gegeben. Die Schwierigkeit, zu den beiden unteren korinthischen und Kompositordnungen eine dritte Ordnung zu geben, sucht man mit einem Preisausschreiben zur Erfindung einer neuen französischen Ordnung zu beheben. Ihr Auftauchen in der Galerie von Versailles wurde vermerkt (S. 222). Vgl. weiter S. 289. Perrault hat ebenfalls die Nordfassade umgestaltet und vor die Levausche Flußfassade einen Neubau gelegt, dem Flügel damit eine fast



256. 257. Haustypen nach Saint Hilarion *

doppelte Tiefe gebend. Das Kolonnadenmotiv ist hier mit einfachen Pilastern weitergeführt.

Die Ausführung beginnt 1667, wird bis 1673 rasch gefördert, 1679 aber unvollendet verlassen. Der Bau von Versailles nimmt alle Mittel und Kräfte in Anspruch. Die Innenräume bleiben unausgebaut und selbst das Dach fehlt noch zu J. F. Blondels Zeiten. In einem im M. d. F. 1749 V veröffentlichten Gedicht fordert Voltaire zur Vollendung auf: „Faut-il que l'on s'indigne alors qu'on vous admire, — Et que les Nations, qui veulent nous braver, — Fieres de nos défauts, soient en droit de nous dire, — Que nous commençons tout pour ne rien achever?" Seit 1757 ist Soufflot am Bau beschäftigt, 1760 erst wird die Hauptfassade freigelegt, im Cours (III, Taf. 7, 8) bringt J. F. Blondel einen Entwurf für eine große Freitreppe. Der Ausbau erst unter Napoleon I. von Percier und Fontaine 1805 wieder aufgenommen, gleichzeitig von ihnen 1810 erneute Vorschläge für die Verbindung von Louvre und Tuileries, andere von Ducamp, de Bussy, Belanger, Drouot, Dubromel u. a. Umfangreiche Besprechungen dieser Entwürfe im J. d. B. 1809, I—VI. Vgl. dazu von Percier und Fontaine „Plans de plusieurs Châteaux", Paris 1833. Um die Räume zu belichten, werden statt der früher figurierten Nischen hinter der Kolonnade Fenster eingebrochen. 1857 der neue Louvrebau von Lefuel eingeweiht.

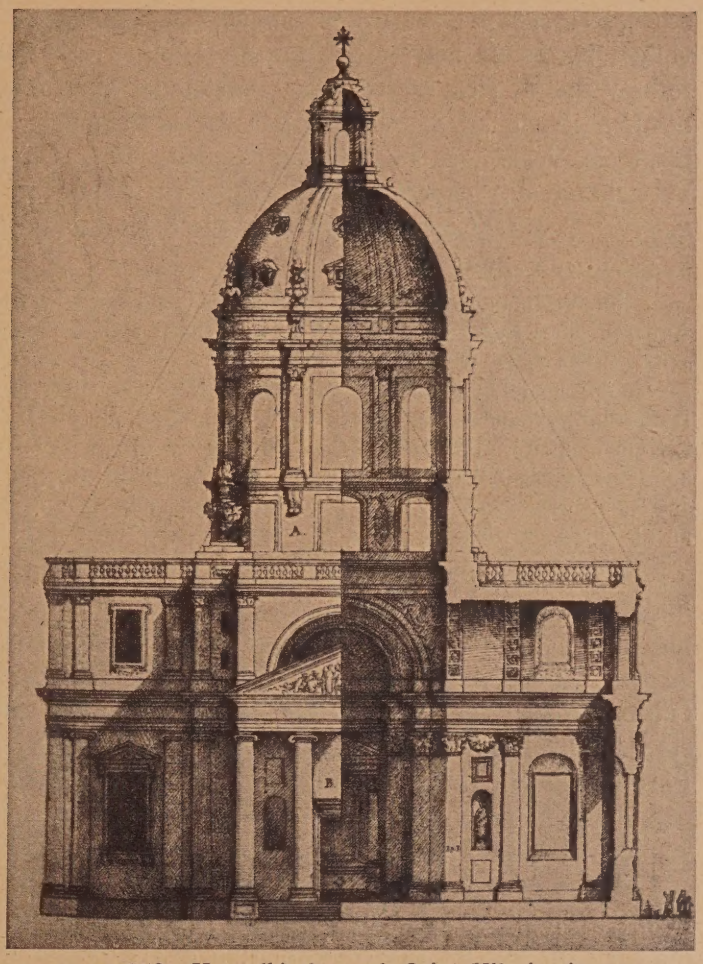
Der Bau gehört zu den einflußreichsten der neueren Baukunst, wir führen dafür nur an die Fassade von S. Sulpice (Abb. 306), die Fassaden der Place de la Concorde (Abb. 325) in Paris, Pal. Rocca Saporiti in Mailand (Taf. VIII), Senat und Synod 1827, anklingend die Bauten der Theaterstraße 1830 von Rossi, in Petrograd. Die Gesamtproportionen sind von Monumentalbauten unendlich oft nachgebildet.

Obgleich die Bewertung der Proportionen und ihre Anwendung in dem Vorhergehenden zur Genüge erläutert worden sind, möchten wir unsere Beobachtungen außer auf diese beiden Hauptmeister noch auf einen dritten reinen Theoretiker stützen. Drei Beine sind auch hier sicherer als zwei. — In die Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums in Berlin ist aus der Sammlung Destailleur ein in der Literatur nicht bekanntes, überaus sauber gearbeitetes französisches Manuskript (1169 m mtl.) dieser Zeit gelangt, dessen eingehendes Studium uns durch die Güte des verdienstvollen Leiters dieser Bibliothek, Peter Jessen, gestattet war. Wir sehen in ihm eine der wertvollsten theoretischen Schriften der französischen Baukunst und hoffen, andrenorts dieses sorgfältig gearbeitete Werk ausführlich behandeln zu können.

Da das Titelblatt fehlt, sind Verfasser und Jahr nicht genannt, lassen sich aber feststellen. Auf S. 41 vermerkt der anonyme Verfasser: „je lui (à Monsieur Blondel) fis voir la prémiére partie de ce Traité, qu'il a honorée de son approbation et de son estime". F. Blondel widmet nun im Cours d'Architecture ein besonderes Kapitel (L. V, C. 13) der „Application de la proportion Géometrique aux parties de l'Architecture par M. l'Abbé de S. Hilarion" mit dem Kompliment: J'ai beaucoup d'impatience de voir le Livre que M. l'Abbé de S. Hilarion doit donner au Public sur cette matiere. Er gibt dann den Inhalt dieses ungedruckten Werkes an: Il a reduit par un travail subtil et extraordinaire les mesures des parties de l'Architecture à la seule proportion Géometrique; par le moyen de laquelle, après avoir determiné le rapport des principales parties d'un batiment (comme seroit par exemple la raison de la largeur à la hauteur) il trouve facilement la maniere d'ajuster à la même raison tout ce qu'il peut entrer dans la decoration de la façade, par l'invention de certaines moyennes proportionelles Géometriques qui donnent les hauteurs, les grosseurs et les saillies (das Relief), .. und zwar nicht nur der Ordnungen, sondern auch die mesures particulieres des moulures, enseignant les regles assurées pour les former avec grace (grace in anderem Sinn als von Perrault S. 231 gebraucht). Damit ist der Inhalt des Buchs kurz bezeichnet. Eine andere Anmerkung über dies Werk findet sich in der mit Fußnoten von F. Blondel 1685 neu herausgegebenen Architecture françoise von Savot. S. 353 heißt es dort: „il serait à souhaiter que nous eussions le bel ouvrage de M. de Saint Hilarion qui reduit toutes les mesures générales et particulieres de Bastimens à la proportion Géometrique." Damit läßt sich als Verfasser des Werks Saint Hilarion, als Jahr der Niederschrift etwa 1680 und schließlich der Titel feststellen. Die Möglichkeit besteht, daß ein erster Band verloren ging.

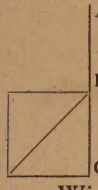
Saint Hilarion legt den Verhältniszahlen die allerhöchste Bedeutung bei und bestimmt auf rechnerischem Wege die Maße für Körper und Flächen. Für die Fassaden geht er von dem einfachen Beispiel eines dreiachsigen, zweigeschossigen Hauses aus, das er in fünf Beispielen berechnet. Wir bringen das

erste und zweite Beispiel. In dem ersten (Abb. 256) verhält sich Breite zu Höhe, Untergeschoß- zu Obergeschoßhöhe, Wandabschnitt zu Fensterbreite wie 4 : 3. In dem zweiten (Abb. 257) Breite zu Höhe, Obergeschoß- zu Untergeschoßhöhe, Wandabschnitt zu Fensterbreite wie 3 : 2. Das dritte Beispiel tauscht bei 3 : 2 Obergeschoß mit Untergeschoß, das vierte und das fünfte wählen die Verhältnisse 5 : 6 und 13 : 15. Die letzten Verhältnisse entsprechen fast dem Verhältnis der Senkrechten zur Seite eines gleichseitigen Dreiecks und nähern die Gesamtfassade einem Quadrat an. Mit diesen Annäherungen ist nach Saint Hilarion die schönste Proportion erreicht. Auf S. 184 gibt er dann, mit einem Verweis auf jenen Bau, eine Korrektur des berühmten Vaux-le-Vicomte auf solcher rechnerischen Basis (Abb. 234), und ein Vergleich dürfte überzeugen, wie sehr die Komposition in der Musik der Verhältnisse gewinnt. Bezeichnen wir die Breite des Mittelbaus mit a, die des Eckrisalits mit c, die des Zwischenstücks mit b, so ist a:c=c:b oder 60 pieds zu 50 p.=50 p. zu 41 p. 8 pouces, durch 60 und 50 wird die dritte kleinere Proportionale bestimmt. Die Flügelhöhe ist gleich c, die Höhe des Mittelrisalits gleich a, seine Seitenabschnitte verhalten sich zum Eingangsvorbau wie 10:40:10. In den übrigen Maßbeziehungen herrscht wie bei dem einen früheren Beispiel das Verhältnis 5:6. —



258. Kuppelkirche nach Saint Hilarion *

Saint Hilarion geht weiter. Er bestimmt Breite und Tiefe eines Vestibüls aus dem Verhältnis von Seite und Diagonale eines Quadrats mit annähernd 70 : 99. In diese Proportionen ordnet er nun weiter Fenster, Türen, Nischen, Kamin ein. „Or comme j'estime que de tous les Ornemens ce sont ceux qui sont produits par la force des Proportions qui sont les plus majestueux, et par consequant les plus capables de nous donner ce respect, voici comment j'ai taché de proportionner et d'ordonner toutes les parties de ce grand vestibule." Ein Vorzimmer wird proportioniert nach Tiefe T, Breite B und Höhe H wie 30 : 24 : 15, also H:T = 1:2, H:B = 5:8, B:T = 4:5. Aus dem Verhältnis der Seite zur Diagonalen und zur doppelten Seite eines Quadrats berechnet er einen Kirchenzentralbau (Abb. 258). Das Verhältnis AB:BD:AC wird ungefähr durch diese Zahlen ausgedrückt; 12:17:24 oder 70:99:140, und ergibt wiederum das progressive Verhältnis 12:17 = 17:24 oder 70:99 = 99:140. Grundriß und Aufriß werden nun nach dem ersten Verhältnis aufgetragen. Die Tamburhöhe wird bestimmt durch die Spitze des gleichseitigen Dreiecks über seinem unteren Durchmesser, die Kuppellaternenendigung durch die Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der ganzen Dachbreite.



Wir glauben nach diesen Darlegungen genügend Beweise dafür erbracht zu haben, daß die klassische Baukunst in der Gestaltung räumlicher und plastischer Körper wie ihrer Begrenzungsflächen in gleicher Weise den Gesetzen von Zahl und Maß folgt. Mag selbst Perrault eine gewisse Freiheit wahren, so bleibt auch für ihn der Wert der Proportionen unbestritten. Bei dieser völligen Übereinstimmung in Auffassung der räumlichen und plasti-

schen Körper wie ihrer Begrenzungsflächen muß auch in der Gesamtauffassung des Körpers völlige Harmonie herrschen. Innen ist außen und außen ist innen: die plastische Außenform vermählt sich sogleich der Vorstellung vom Raum und bereits diese Außenform weckt die Erinnerung an die Verhältnisse des Innenraums. Nicht ein Bauen von innen nach außen, nicht ein Vorhängen beliebiger Fassaden: Raum und Plastik wachsen gleichzeitig in der Vorstellung des entwerfenden Architekten empor, getragen von dem gleichen Proportionsgefühl. Am schönsten verdeutlicht diese Harmonie der Kuppelbau S. Louis des Invalides in Paris (Abb. 240—242).

Die Vertikalabschnitte des Innenraums bis zur höchsten Kuppelwölbung gibt Hardouin-Mansart auch am Äußeren, ohne jedoch etwa ein Gesims in gleicher Höhe außen und innen durchzuführen. Die hohen Tonnenarme werden außen durch Giebel aufgenommen, ohne doch deren Scheitelhöhe zu erreichen. Die Eckkapellen, im Innern durch Stufen vom Hauptraum getrennt, werden außen niedrig gehalten, und wie sie in ihrer Masse vom Hauptraum abhängen, so rücken auch wenigstens für die Hauptfassade ihre Fenster gegen den Mittelteil. Die Harmonien erstrecken sich aber weiter selbst auf einzelne Gliederungen: zwei Säulen mit Gebälkstück, die an der Fassade auftreten, erscheinen auch unten im Kuppelrund. Ja sogar das Motiv der kleinen, von gekuppelten Pilastern flankierten Bogeneingänge mit einer nach unten verzahnten Tafel darüber findet sich an der Fassade wieder an den Abschnitten der Mittelschicht mit ihren Nischen und begleitenden Säulen.

Man wird die gleichen Beziehungen von klar geformten Räumen und plastischer Durchbildung auch an den Hotelbauten, besonders am H. de Rothelin, H. d'Amelot, studieren können, und zwar ebenfalls in der Darstellung des Hauptkörpers für sich wie in seinem Verhältnis zu den Flügel- und Nebengebäuden. Hierzu kommen weiter die Beziehungen zu Hof und Garten. Für ersten schreibt die Theorie eine Tiefe von mindestens anderthalb Gebäudehöhen, einen maßvoll bewegten Grundriß, der den Besucher gegen den Hauptbau leitet, vor. Das Portal nimmt in seiner Formgebung ebenso Rücksicht auf die Proportionen des Hauptbaus, wie vielleicht schon ein kleines Portalvestibül den Hofraum einleitet. Die Tiefenachse wird von der Staffelung der Baukörper gegen den Haupttrakt gegleitet, gegen den Garten senkt sich das Ganze wieder in Terrassen. Auch hier ist nicht das Entscheidende, daß die Fassade in ihren Gesimsen u. a. der inneren Teilung entspricht, sondern daß die äußeren Harmonien die gleichen wie im Innern sind, daß den Kolossalpilastern des H. d'Amelot, die zwei Geschosse gleichmäßig zusammenbinden, im Innern für beide Geschosse völlig gleiche Grundrisse entsprechen (S. 219). Vgl. auch Schlossfassade, Kapellenvorraum, Kapelle und Kapellenfassade des Schlosses Versailles (S. 212, 314).

In dieser Vereinheitlichung der gesamten Körpervorstellung liegt die ungeheure und kaum gewürdigte Bedeutung dieses Zeitabschnitts der französischen Baukunst. Das Wort Klassik ist nicht zu hoch gegriffen. Alle mühsamen Versuche der vorhergehenden Jahrzehnte, ja zweier Jahrhunderte, sind abgeklärt, seit einst durch die Aufnahme neuer räumlicher und plastischer Bauideen Italiens der additive Organismus der gotischen Bauten zunächst sich zusammenformte — Chambord! —, dann neu Barockideen aufnehmend und wieder hin und herwogend eine reiche, doch ungeschlossene Gesamtform bildete. Der Raumkörper ist zu klarster Erscheinung durchgebildet, seine Begrenzungsflächen machen sich frei von illusionistischer Raumvertiefung. Der plastische Körper sucht ebenso die klarste Erscheinungsform, ebenso stoßen seine Begrenzungsflächen alle ornamental-spielenden Körpererhöhungen ab. Eine gewaltige Harmonie ist erreicht. Wie groß das Erreichte ist, mag man an den Mühsalen des durchschrittenen Weges und der uns fast unfaßlichen, weil zunächst unverständlichen Vorstellungsarbeit der Architekten abmessen, in die uns wenigstens einen kleinen Blick die Theoretiker tun ließen.

X. Kirchen- und Hotelbauten des Rokoko.

Zwei Möglichkeiten lassen sich für die weitere Entwicklung denken. Einmal könnte, ähnlich wie auf die Hochgotik die Spätgotik, auf die Renaissance der Barock folgen, auch die Klassik zu immer komplizierteren Vorstellungen fortschreiten, mag sie auch gerade die Harmonisierung komplizierter, wennschon unreiner Vorstellungen der ersten Hälfte des 17. Jhhs. gebracht haben. Oder es könnte, ähnlich wie bereits in Italien zu Beginn des 18. Jhhs. zu beobachten ist, die folgende Zeit von diesen klassischen Tendenzen zehren, sie immer weiter abklärend und verfeinernd, zumal sich ja in ihnen das tiefste Wesen der französischen Kunstanschauung ausspricht.

Beide Möglichkeiten stehen sich nun nicht als ein Entweder—Oder gegenüber. Eine dritte Möglichkeit tritt ein, die jene beiden divergierenden umfaßt. Die Vorstellungen komplizieren sich, erschweren sich aber nicht wesentlich — darin beruht der gewaltige Unterschied des französischen Rokoko dem italienischen Barock gegenüber, darin unterscheidet es sich auch von dem deutschen und spanischen Rokoko. Es beweist die wirksame Kraft der Klassik, wenn die erleichterte Verstellbarkeit des Bauwerks nicht aufgegeben wird. So reich auch die Erscheinung wird, von den agglomerativen Bildungen der früheren Zeit unterscheidet sie sich stets durch die Geschlossenheit des Vorstellungskomplexes, ihre trotz allen Reichtums harmonisierte, ja berechenbare Form. Gewiß treten, etwa in den Kirchenfassaden, überraschende Ähnlichkeiten mit den Schöpfungen der Frühzeit auf, trotzdem wird man leicht den völlig verschiedenen Vorstellungsgrund herausfinden.

Es wäre grundfalsch, das Rokoko als letzten Ausklang des italienischen Hochbarocks anzusehen, selbst wenn die Kunstgeschichte seit langem bequemlich die gleiche Leier für alle Länder dreht: Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus. Wohl sind Einflüsse nachweisbar, die stilistische Entwicklung bietet hier aber keine Fortsetzung, sondern eine Parallele, die aus einem anderen Mutterboden herauswächst. Während in Italien sich der Frühbarock entwickelt, schießt die französische Renaissance ihre zierlichen Blüten, während dort der Hochbarock sich ausrauscht, kondensiert sich hier der klassische Stil, während dort der Hochbarock abstirbt und erneut die Elemente des 16. Jhhs. erscheinen, entwickelt sich hier ein blendender Reichtum, der auch nach Italien hinüberleuchtet (S. 102). — In Deutschland liegen die Verhältnisse wesentlich anders. (Vergl. dafür des Verfassers „Plastik und Raum", München 1922.)

Diese Entwicklung wird im folgenden für den Baukörper nach seiner räumlichen und plastischen Erscheinung zu verfolgen sein. Gleichzeitig wird aber auch gegenüber der merkwürdigen, zu so großen Mißdeutungen führenden Erscheinung einer unterschiedlichen Innen- und Außendekoration Stellung zu nehmen und zu untersuchen sein, wie sich in der Behandlung der Begrenzungsflächen nach ihren beiden Kategorien hin eine veränderte Vorstellung augenscheinlich macht, wo doch die klassische Zeit auch hier Gleichheit der Flächengliederungen (S. 223) erreicht hatte.

Für den Kirchenraum scheinen die gotischen Erinnerungen bis auf geringe Spuren verschwunden, dagegen findet man, wie schon gegen den Ausklang der Klassik, einige Verkleidungen der gotischen Teile in modernem Sinn.

So die Pfeiler zu kannellierten Säulen umgewandelt im Chor von S. Germain l'Auxerois in Paris 1744 nach dem Entwurf von Bacarit (M. d. F. 1757, I, 192), eine Umwandlung, die man sowohl als Dissonanz mit der sonstigen gotischen Erscheinung tadelt (L'av. 1761, 105; 1762, 410) wie als Aufnahme der wirksamen gotischen Raumformen mit abgeklärten plastischen Formen lobt (Laugier, Obs. 134). Ähnlich der Chor der Kathedrale von Bayeux, hier mit prachtvollen Gittern, und der Chor der Kathedrale von Amiens nach Slodtz 1751—68 (Laugier, Obs. 139), jetzt wieder gotisiert. S. Nicolas des Champs in Paris gibt Säulen mit ovalem Querschnitt. Die Veränderung der Raumwirkung zum Lichten, Freiräumigen unter Beibehaltung der gotischen Vertikalproportionen allein durch diese dekorative Behandlung ist sehr interessant. Die 1567 zerstörte, seit 1601 bis ins 19. Jhh. restaurierte Kathedrale von Orléans erhält von J. J. Gabriel ihre eigenartig rhythmisch proportionierte, gotisierende Fassade. Vgl. auch S. 211.

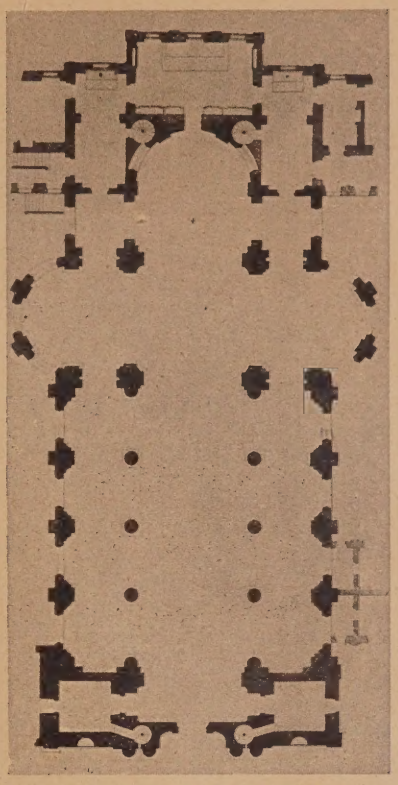
Als Beispiel einer einfachsten, einschiffigen Innenraumbehandlung sei S. Simon in Metz 1737 genannt. Die Wände sind mit Pilastern gegliedert, die Deckung ist als Gratgewölbe ausgebildet. Ähnlich die Eglise de Bonsecours in Nancy 1738—41 von Héré. Der Chor schließt schmaler und niedriger an. Die Decke mit Gurten und Kreuzgewölben ist, den architektonischen Linien folgend, von Gilles bemalt, nur in der Mitte öffnet sich ein Spiegelbild mit der Himmelfahrt Mariae: feste Fügungen und erst innerhalb dieser eine räumlich-illusionistische Bereicherung. Die Trinitarierkirche in Metz 1720 kompliziert die Gewölbezone dadurch, daß die Gurten hoch oben auf vorkragenden Konsolen aufsetzen, so daß auch vor die kreisförmigen Fenster hier oben tiefe Schildbogennischen sich stellen, die Gewölbezone also in verschiedene Abschnitte zerlegt ist, während unten die Raumeinheit gewahrt wird. Als Typ für den einschiffigen Raum mit reichlichen Kapellen nennen wir die Kirche von Moyenmoûtier: Wände mit Pilastergliederung zwischen den hohen Arkaden, das Kranzgesims darüber verkröpft, und so die früher einfache Linie lebhaft bewegt. Das Gewölbe ist durch Gurte abgeteilt, die einzelnen Felder mit Segelgewölben gedeckt. Der Chor verbreitert sich gegenüber dem Schiff. Die Eglise de la Visitation in Le Mans um 1730 von Riballier — Soufflot, der genannt wird, war noch zu jung — verbindet einschiffigen Hauptraum mit Kuppelvierung, Chorrechteck und kurzen Querarmen. In S. Sauveur in Rennes 1725 (Abb. 205 oben links) ist die Raumwirkung durch Wechsel von tiefen und flachen Kapellen lebendiger gemacht.

Neben diesen einfachen sind zwei reicher entwickelte einschiffige Kirchenräume in Paris zu nennen, beide zerstört, doch von J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 12 und L. IV, C. 4) abgebildet: S. Louis du Louvre 1738—44 nach Zeichnung des berühmten Goldschmieds Germain und die Chapelle de la Communion an S. Jean en Grève 1733 von F. Blondel II. Sie widerlegen die Behauptung, daß sich reichere Bildungen nur in der Provinz fänden und diese so in gewissem Gegensatz zum akademischen Paris stehe.

Die erste ähnelte italienischen Saalkirchen. Am Eingang öffnete sich eine große Halbovalnische gegen das Schiff. Dieses war wieder tonnengewölbt, etwas höher als die Eingangsnische. Seitlich je drei Kapellen, die mittlere mit höherer und breiterer Bogenöffnung, über den niedrigeren seitlichen Logen. Die noch schmäleren Abschnitte neben ihnen, die bereits zur Eingangsnische und zum Chor gehörten, nahmen das Motiv der Logen auf, öffneten sich unten aber nur mit kleinen Türen zu Nebenräumen. So ergab sich auf der gesamten Seitenfläche im Fallen und Steigen ein reizvoller Linienrhythmus. Der tiefe und wieder etwas niedrigere Chor schloß halbkreisförmig, so daß ein flüssig bewegter Raumeindruck entstand. „Il n'est pas un des moins interessans qui se voyent à Paris" meint Blondel. — Noch interessanter muß der andere Kirchenraum gewesen sein. Ein Vestibül mit kleiner Kuppel öffnete sich gegen den Hauptraum, den ringsum Säulen umgaben, auf denen eine weit vorladende Kehle schwebte. Das Obergeschoß war also mehr zusammengenommen. Große Fenster sandten von hier Fluten Lichts in das untere dunkle Geschoß herab. Die Decke setzte mit zweiter Kehle flach auf. Das untere Geschoß war von niedrigen, kaum erhellten Umgängen umzogen. Wieder hielt der leicht bewegte Hauptraum alles zusammen, die feine Beweglichkeit, die in den Nebenräumen ausspielte, möchte man den zierlichen Ausläufern des Rokokoornaments vergleichen. Man kann diesen letzten

Bau auch als gestreckten Zentralraum ansehen, in dem wie bei italienischen Saalbauten (S. 74) die gesammelte Vertikalbewegung in eine Longitudinalbewegung übersetzt ist. — Bedeutendere echte Zentralbauten wie noch die Klassik hat das Rokoko nicht geschaffen, doch möchte man angesichts der zentral geordneten Privaträume hierin eher eine Zufälligkeit als eine stilistische Ablehnung sehen.

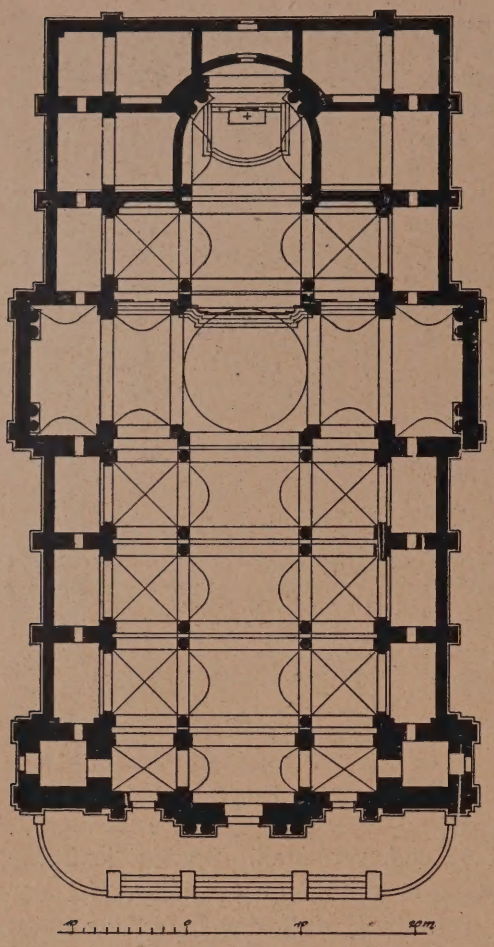
Die alte dreischiffige Raumform von S. Sulpice in Paris übernimmt die Kathedrale von Nancy 1703—42, von Hardouin-Mansart beg., von Boffrand seit 1708 fortgesetzt. Der dunkle Kuppelraum (keine böhmische Kappe, wie v. Geymüller angibt) ist hier breiter als das Schiff, es entwickelt sich so eine Raumschwellung, die in der Apsis ausebbt, und diese wiederholt solchen Rhythmus noch einmal in der Projektion eines mit der Tonnenlinie konzentrischen Bogens auf der Halbkuppelfläche über den beiden letzten Wandpilastern. Das Gesims ist verkröpft, die kontrastreichere Lichtführung hat nicht die gleichmäßig schwebende Helligkeit wie in S. Sulpice. Dagegen ganz in der Strenge des alten Systems S. Louis in Versailles 1743—54 von Hardouin-Mansart de Sagonne. N. D. in Montauban 1739 ist dreischiffig mit Kapellenreihen, Hauptschiff und Chor mit Tonne und Stichkappen fast gleich lang, in der Vierung eine Kuppel. Nur das Chorhaupt mit Marienkapelle etwas komplizierter.



259. Lunéville, S. Jacques

Statt des Pfeilers tritt die Säule auf. Die harten, geraden Begrenzungsflächen gehen so in die weiche Rundung über, die von Raumabschnitt zu Raumabschnitt leitend vermittelt. Säulen jonischer Ordnung in S. Sébastien im Nancy 1720—31 von Jennesson mit Tonnengewölbe. Ist der Eindruck ausnehmender Höhe des Mittelschiffs dadurch veranlaßt, daß das Langhaus nachträglich kürzer gehalten wurde als ursprünglich beabsichtigt? Man möchte eher meinen, daß gerade hier im Osten, wo der gotische Baugedanke noch Ende des 17. Jhhs. lebendig war (S. 211), auch jetzt noch ähnliche Proportionen gewünscht wurden. Ganz luftig und frei, der Raumwirkung einer spätgotischen Hallenkirche nicht unähnlich, S. Jacques in Lunéville 1730—45 (Abb. 259) nach Entwurf Boffrands von Hardouin-Mansart de Sagonne ausgeführt. Wieder trennen Säulen Mittelschiff und Nebenschiffe, die fast gleich hoch sind. Zwischen die Gurtbögen spannen sich Segelgewölbe. Kräftige Pfeiler machen einen rhythmischen Abschnitt gegen die Vierung mit Querarmen und Chor, die gleichmäßig im Halbkreis schließen. Die Grundform des Raums ist ganz einfach, mit geringen Mitteln jedoch wird in Harmonie und Gegensatz ein seltener Raumreichtum gewonnen, der sich doch wieder von aller italienischen Verklammerung und Vermischung fernhält. Die Vierungskuppel von S. Géry in Cambrai auf vier Säulen ruhend. Das schönste Raumgebilde dieser ostfranzösischen Kirchen S. Madeleine in Besançon 1746 von Nicole beg., Fass. erst 1830 von Painchaux voll. (Abb. 260, Taf. XIII, unter Benutzung der Aufnahme Gurlitts).

Die drei Schiffe wiederum fast gleich hoch, das Hauptschiff aber nicht wie in Lunéville absetzend gegen Vierung, Querarme und Chor. Der Raum so vereinheitlicht. Im Zusammenschwung der Gurtbögen, des Kuppelrings, der Grate und Stichkappenbogen, dem Verbreitern und Zusammenfassen des Raums, dem Wechsel und Zusammenfluß von Licht und Schatten ein solcher Erscheinungsreichtum entwickelt, daß wieder die Erinnerung an S. M. in Campitelli (Taf. II) auftaucht. Der Vergleich beider Grundrisse (Abb. 80)



260. Besançon, S. Madeleine

zeigt sehr deutlich, daß gerade die letzten Grundvorstellungen von italienischem Barock und französischem Rokoko verschiedene sind, daß hier alle Komplizierung doch innerhalb der einfachsten Grundvorstellungen sich abspielt.

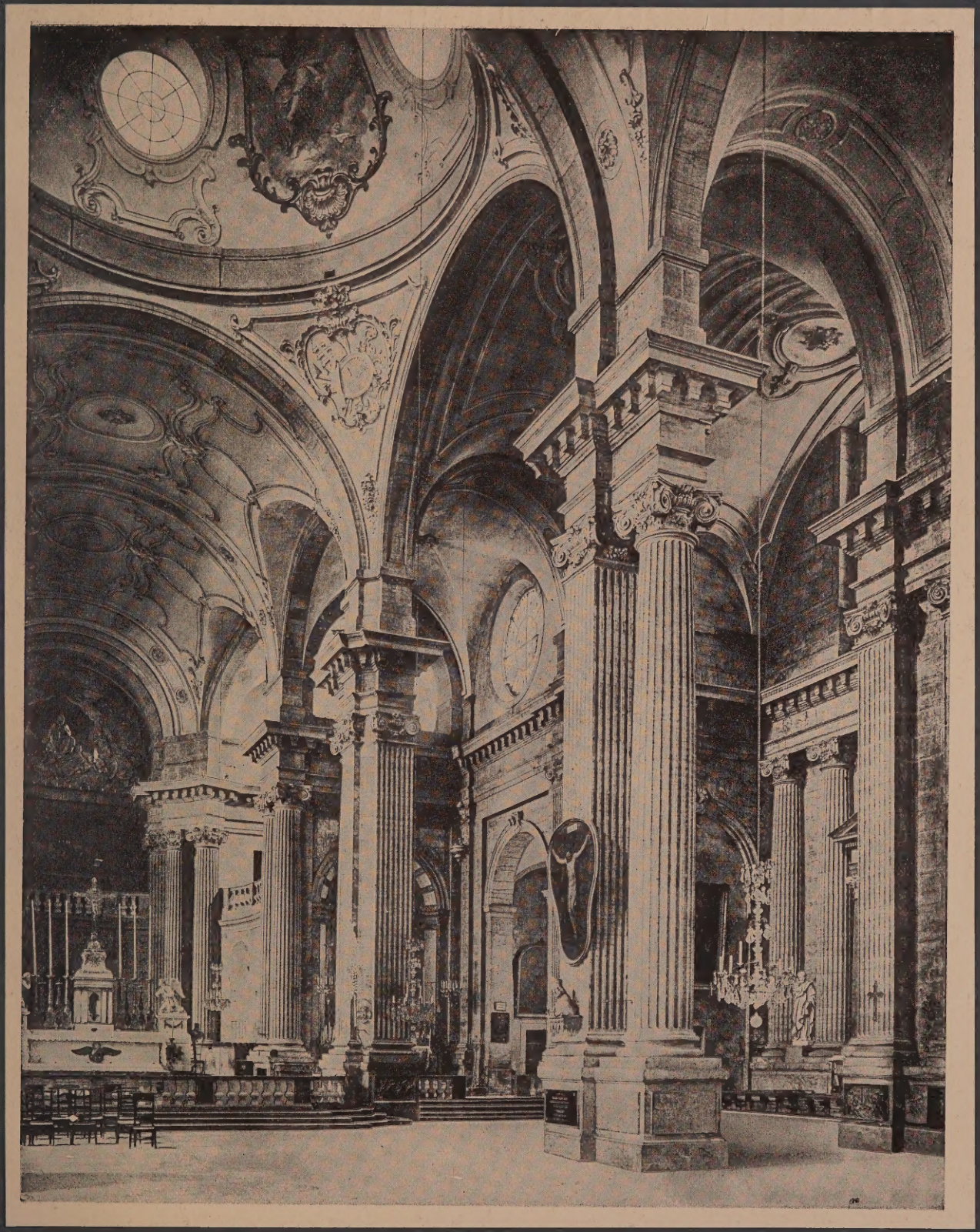
Neben diesen Raumvermittlungen durch die Säule genießt man jetzt auch ihre größere Elastizität. Ein funktionelles Empfinden deutet sich an. Die Abneigung gegen den schweren Pfeiler zugunsten der schlanken Säulen mit Bogen spricht Decordemoy (Nouv. Traité 108) aus: man hätte von der Gotik das schlanke, säulenartige Pfeilersystem mit den schwungvoll gespannten Archivolten bewahren sollen. Im Anhang seines Werks eine allgemeine „Dissertation sur la maniere dont les églises doivent être bâties" als Replik gegen Fréziers Ausführungen in den Mémoires de Trevoux 1711, IX.

Nun findet man wohl auch einmal eine echte Durchdringung zweier Räume. So die 1709 (nach Lance 1707 von Hardouin-Mansart (?), nach einer anderen Version erst 1719 mit Unterstützung des Bankiers Law) an S. Roch in Paris angebaute Chapelle de la Vierge (Abb. 206).

Als Kreisraum dringt sie in das Chorhaupt der Kirche ein: die beiden letzten Pfeiler des Sanktuariums können als Fortsetzung ihrer Außenmauer aufgefaßt werden. Damit berührt aber schließlich der Kreisbogen der Kapelle nur das Sanktuarium, nur ein Stück des Umgangs ist beiden gemein. Die Vorstellung von solcher Durchdringung wird weiter vereinfacht dadurch, daß der Radius der Kapelle gleich dem des Chorhaupts ist. Die Kapelle selbst zerlegt sich weiter in einen Kreisumgang und ovalen Mittelraum. Wie dieser Mittelraum durch Pfeilerverstärkung sich schließlich so legt, daß er nur den Chorumgang tangiert, würde einem Italiener um 1680 wie ein Verzicht auf alle leicht erreichbaren Möglichkeiten vorkommen. Ähnlich situiert die Chap. de la Communion, an die sich schließlich die dreischiffige Chap. du Calvaire anschließt. In der großen Öffnung zwischen Chap. de la Vierge und de la Communion steht als Silhouette vor dunklem Grund die Gruppe der Geburt Christi von Michel Anguier, aus der Egl. du Val de Grâce hierhergebracht. — Die Chap. de la Vierge an S. Sulpice von Servandoni, verbrannt 1763, rest. durch Dewailly, von ihm auch die zweite Oberkuppel zugefügt, tangiert als Oval nur den Umgang. In einem magisch von oben erleuchteten Ausbau schwebt die Jungfrau herab, ein Meisterwerk von Pigalle, das die in der Revolution zerstörte silberne Skulptur Bouchardons ersetzte. Das Motiv dieser Kapellen stammt aus der Gotik, verschiedentlich werden sie jetzt an neuere Kirchen angebaut.

Ebenso bietet die große Orgelempore Gelegenheit, wirklich oder nur illusionistisch Körperverschränkungen anzudeuten. Es seien dafür genannt S. Louis in Versailles, S. Vincenz in Metz unter Verlängerung des gotischen Innenraums um zwei Joche 1754—56, als üppigste Darstellung S. Jacques in Lunéville in Zusammenarbeit von Skulptur und Malerei.

Wird sich im Hotelbau eine ähnliche Bereicherung des klassischen Typs nachweisen lassen oder treten hier gar wie in Italien während des Hochbarocks gegenüber dem Frühbarock veränderte Grundformen auf? — Aus den S. 218 genannten Gründen müssen wir uns auch



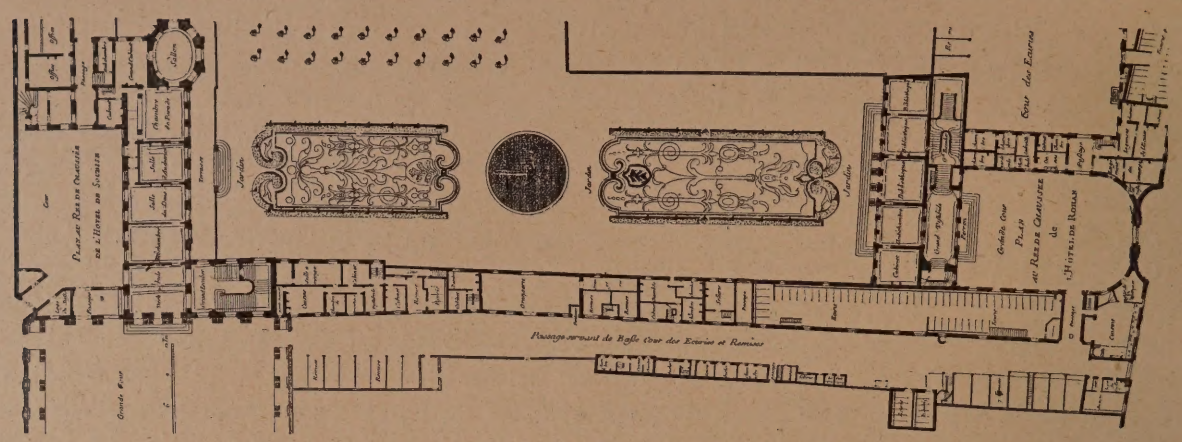
Besançon, S. Madeleine

hier vorzüglich auf Pariser Bauten beschränken, soweit wir aber feststellen konnten, bietet die Provinz keine Unterschiede, sondern nur starke Abschwächungen dieser großen Vorbilder. Auch holt sich jetzt die Provinz für bedeutendere Bauten oft die Architekten aus Paris. Wir beschränken uns dabei auf noch vorhandene, wenn auch verschiedentlich veränderte Bauten, für alles andere auf die Stiche bei Marot und Mariette verweisend, die zum Teil auch J. F. Blondel für seine Architecture française verwandt hat.

Die Normalanlage gibt das H. de Conty, jetzt Ministère de la Guerre, 1714 von Aubry, Veränderungen von Simonnet, 1877 rekonstruiert: Portal gegen die Straße leicht eingeschwungen, der etwas größere Gegenschwung gegen den rechteckigen Hof (grande cour), in dessen Grund der zweigeschossige Hauptbau liegt, während zu Seiten, durch Mauern getrennt, Nebenhöfe (basses cours) mit den Küchen, Dienerschaftswohnungen, Stallungen liegen. Die Achse begleitet also eine Staffelung der Baumasse. Hinter dem Hauptbau schließt sich der Garten tiefgestreckt an. Ähnlich das H. d'Evreux II, jetzt Pal. de l'Elysée, 1718 von Mollet, bereits 1754 und später verschiedentlich verändert. Das Hofportal gegen die Straße hier weiter ausgebaut, der Hof zeigt das von der Theorie verlangte Verhältnis von Breite zu Tiefe wie 2 : 3. Beidemal das Hauptportal in der Hofachse gelegen und damit die Raumachse des Baues bestimmt. Zwei korrespondierende Zugänge rechts und links im Grunde des Hofs ordnet Lassurance I (eigentlich Cailleteau) am H. de Roquelaure, jetzt Ministère des Travaux publics, an, damit den Achsenzwang umgehend. Nach seinem Tod 1724 führt Leroux den Bau weiter, von ihm das Hofportal und 1733 die Innendekoration. Der Hof wundervoll proportioniert. Dieselbe Anordnung der Zugänge am Schloß Rohan in Straßburg 1728—41 (Abb. 286—288). Ob dieser Entwurf R. Decotte, der in Elsaß-Lothringen tätig war, zuzuschreiben ist, vermögen wir ebensowenig wie Dehio, Hausmann und Polaczek zu entscheiden. Der Vergleich mit dem vorgenannten Hotel ließe auch an einen Schüler Lassurances denken. Seit 1736 leitet Massol den Bau. Die Schwierigkeit einer Achsenbrechung, die sich durch die Lage des Grundstücks an einer Eckabschrägung der Place Vendôme ergibt, überwindet sehr geistvoll das H. d'Evreux I (auch de Thiers) 1707 von Bullet, 1747 von Contant d'Ivry innen umgebaut (auf dem Stich Mariettes noch der alte Zustand) und neu dekoriert.

Gegen die Platzecke liegt in dem zweigeschossigen Bau ein kreisrundes Vestibül, von hier tritt man seitlich in den halbkreisförmig geschlossenen Hof ein. Diesem Eingang entspricht auf der anderen Seite der Zugang zum Nebenhof. Um nun die Achse zu betonen, ist die mittlere Arkade zwischen Eingang und Zugang als Portal mit Stufen (heute verschwunden) ausgebildet. Ihr gegenüber den Hof gerade abschließend der Hauptbau mit einem (heut geschlossenen) wirksam die Achsenrichtung herausarbeitenden Säulenvestibül in voller Breite, über dem die Galerie angeordnet ist. Von hier die Treppe rechts ansteigend. Das Motiv bereits verwendet von Lassurance I am zerstörten H. de Noailles.

Ein Längsovalvestibül zwischen Straße und Hof eingeschoben am H. de Blouin, jetzt Pillet-Will, 1714 von J. J. Gabriel, neudekoriert um 1754, später rekonstruiert und mit dem Hofportal eines andren alten Hotels ausgestattet. Die Anpassung an die schon bestehenden Fassaden der Place Vendôme läßt beim H. de Tunis, jetzt Gasthotel Ritz, den Hauptbau nach vorn legen, der Hof gegen den Garten dreht sich ebenso um. Der Bau schon 1703 von Bullet begonnen, 1724 bereits Veränderungen, ein großer Umbau des Treppenhauses 1747. Die jetzige Benutzung des Baus hat noch weitere starke Veränderungen mit sich gebracht, wobei kürzlich Dekorationen aus dem Anfang des 19. Jhhs. zum Vorschein kamen. Die Nebenbauten gegen die Straße am H. de Montebello zu besonderen Wohnräumen ausgebaut von Boffrand um 1735, der rückliegende Bau mit zwei symmetrischen Portalen stammt erst aus späterer Zeit.



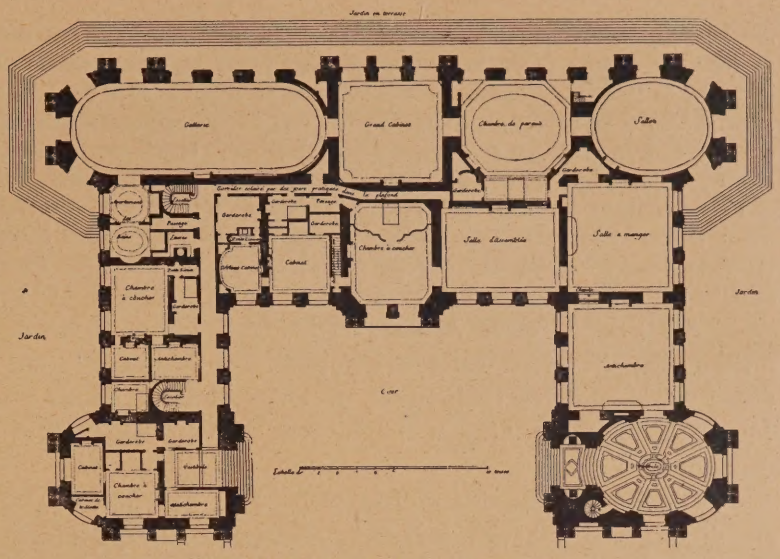
261. Paris, Hôtel de Soubise und Hôtel de Rohan

Das Bedürfnis, das ganze Baugefüge in Raumachsen einzustellen unter steter Staffelung der begleitenden Baukörper bestimmt auch den Umbau und Zusammenbau des H. de Soubise und H. de Rohan (Abb. 261) 1706—12 von Delamaire.

Das erste Hôtel bereits 1697 aus mehreren alten, zum Teil dem 14. Jhh. entstammenden Bauteilen, dem H. de Clisson, de Joyeuse, de Guise zusammengefügt, womit sich ein eigenartiger Grundriß erklärt. Durch Delamaire der Flügel mit dem großen Hof davor fast neu gebaut, die Hoffassade (Abb. 282) zum Teil nur eine Scheinarchitektur für den hinter dem Mitteltrakt sich rechtwinklig anschließenden Bau. Die Gartenfassade dieses Baues erst von Boffrand um 1735 aufgeführt, als er unterstützt von Contant, den Bildhauern Adam und Lemoyne, den Malern Boucher, Trémolières, Restout, Vanloo und Natoire den hier liegenden Räumen die märchenhafte Dekoration gibt. Von den Bildhauern der untere ganz in Weiß gehaltene Ovalsaal dekoriert, von Natoire der obere Ovalsaal (Taf. XV) mit Bildern der Psychesage geschmückt, die man ohne Besorgnis für den Maler mit Raffaellos Zyklus in der Farnesina zusammenstellen könnte. (Ein Vergleich des Bildes „Überraschung des Eros durch Psyche“ von Natoire mit dem Zucchis in der Villa Borghese bringt in plastischer Hinsicht die gleichen Unterschiede zwischen französischer und italienischer Vorstellung heraus, wie sie in der Auffassung des plastischen Baukörpers bestehen.) Die Bilder signiert 1738—40. Der Bau seit 1808 nach Umbauten durch Cellérier als Archives Nationales benutzt, der seitliche Anbau mit Zinkdach früher niedriger. — Am H. de Rohan sind 1740 die Nebenbauten erweitert. Der Bau seit 1808 als Imprimerie Nationale eingerichtet.

Beide Hôtels haben einen gemeinsamen Garten. Für das H. de Soubise stößt die Hofachse rechtwinklig gegen die Gartenachse. Und doch wird diese scharfe Abdrehung erst nach und nach der Vorstellung bewußt, die Anschauung gibt sich zufrieden, da sie stets ein Zusammenstimmen der Massen des Körpers mit den ihnen zugeordneten Räumen wahrnimmt. Die geniale Lösung für den Innenraum übernimmt die große Treppe, die die durch den Hof bestimmte ursprüngliche Raumachse geschickt zur Seite lenkt, so daß die Versetzung der hierdurch geschwächten Achse weniger empfindlich wird und neben der Anschauung auch die Vorstellung sich zufrieden gibt. Auf einer Gartenseite beide Hôtels durch eine lange Flucht von Nebenbauten verbunden. Die architektonische Rechnung des vorspringenden Bauteils mit den Ovalsalons von Boffrand wird jetzt klar: er soll im Ausgleich mit dem auf dem anderen Flügel liegenden Treppenhaus eine Nische bilden helfen, die die Bewegung des Gartens aufnimmt. Das andere Hôtel setzt auf die zwei Hauptgeschosse noch ein Attikageschoß, damit ebenso die Raumdehnung kontrapunktierend. So wird dies alte Konglomerat zu völliger Harmonie der räumlichen und plastischen Einzelbestandteile durchgebildet, und nur so ist zu verstehen, wenn J. F. Blondel dieses beim ersten Blick auf den Plan ganz regellose Gebilde „un des plus beaux, des plus grands et des plus somptueux de Paris, un des plus réguliers, des plus commodes et des plus richement ornés édifices“ nennt (Arch. L. IV, C. 18).

Für die Lage der Innenräume zu einander gelten ebenso die Regeln der Klassik, nur werden die einzelnen Raumformen und ihre Lage gegeneinander abwechslungsvoller durchgebildet. Im H. de Moras (auch du Maine), jetzt Couvent Sacré Coeur, 1728 von J. J. Gabriel,



262. Paris, Palais de Bourbon

nach Lance von Aubert (?), wird das Achsenkreuz des Baukörpers als Enfilade nicht nur in Fortsetzung der Hofachse für Vestibül und Salon und weiter für die Zimmer gegen den Garten entwickelt, sondern von den letzten Eckovalräumen werden wiederum Achsen nach rückwärts geführt, ja man bemerkt weiter, daß das ganze Geschoß in den Achsenhälften symmetrisch angelegt ist. Man ist als noch über ein H. de Rothelin (Abb. 243) hinausgegangen. Diese klaren Beziehungen kompliziert und doch immer noch leicht vorstellbar im alten Pal. de Bourbon (Abb. 262), heute gänzlich umgebaut zur Chambre des Députés, das zwischen einem Stadthaus und Landhaus die Mitte hielt.

Der Bau beg. 1722 von dem Italiener Giardini und Lassurance I, fortgeführt durch J. J Gabriel und Aubert. Das interessante Projekt einer Erweiterung bei Peyre, Oeuvres d'Architecture, Paris 1765. Eine Vergrößerung 1777, völliger Umbau 1807, ferner 1829—33. Die Gartenanlagen gegen die Seine, ohne die die Entwicklung des Baus nicht zu verstehen, ist mit dem Umbau 1807 verschwunden. In Erinnerung an Versailles wünschte die Bauherrin Louise de Bourbon ihr Schlafgemach in die Mitte des ganzen Baus gegen den Hof zu legen, die Eingänge sind deshalb wie in Maisons (Abb. 215, etwa der gleiche Maßstab) in die vorspringenden Flügel verlegt. Während der linke Flügel eine Fülle kleiner Einzelräume enthält — man merke die Art der Verbindungen und Korridore, der dégagements —, entwickelt sich von dem rechten Vestibül eine Achse, der Ovalraum muß deshalb aus der Mitte des Flügelkopfs verschoben werden, wodurch ein kleiner Vorraum gewonnen wird — über zwei Säle hin zu einem dem Vestibül gleichenden Ovalsalon gegen den Garten. Aus dem zweiten Saal, dem Eßsaal, in eine Enfilade bis zum Prunkschlafgemach gewonnen. Von dem Ovalsalon entwickelt sich eine weitere Achse, und zwar durch die Saalmitten, über die Breite des ganzen Baus. Und nun ist bemerkenswert, wie hier die Raumformen wechseln, ohne sich doch jemals wie in Italien aneinander zu verlieren. Nur ein ständiges Anschwellen und Abnehmen, eine nie ruhende Beweglichkeit der Raumkurven geleiten den Besucher durch diese Raumfolgen. — Der angezogene Vergleich mit Maisons in jeder Weise lehrreich.

Unregelmäßigkeit des Grundstücks oder seine Schmalheit, die nur einen Nebenhof gestattet, zwingen dazu, die Achsenentwicklung von Hof und Garten gegeneinander zu verschieben: „difference de l'alignement"; die eingeschränkte Hoffassade entspricht nicht der Gartenfassade, die auf die volle Breite des Grundstücks berechnet ist. Wieder hält man unbedingt an der Korrespondenz der Fassadenteilung zum Hof fest und sucht den Achsenbruch im Innern zu verbergen, so jedenfalls für die erste Anschauung und flüchtige Vorstellung Einheitlichkeit der Erscheinung erreichend. Wie das H. de Roquelaure sich hier half, ist vermerkt. Bei mittlerem Hauptportal ohne besondere Mühe diese Versetzung im H. Chanac de Pompadour, für den Abbé dieser bedeutenden Frau um 1735 von Delamaire gebaut. Sehr geistreich diese Versetzung gelöst im H. de Matignon (Abb. 263—265), jetzt österreichisch-ungarische Gesandtschaft, 1721 von Courtonne.

Der Hauptbau rundet sich in der Mitte gegen den Hof mit einem ovalen Vestibül aus, ebenso springen die Flanken vor. In dem rechten Vorsprung liegt die Haupttreppe, in einer Achse mit dem Vestibül, doch

mit besondrem Hofeingang. In der Achse des Vestibüls folgt das rechteckige Vorzimmer, neben dem der gestreckt achteckige Salon liegt. Dieser setzt ebenfalls gegen den Garten vor, ebenso die Flanken des Baukörpers, so daß das Vorzimmer zurückgezogen scheint. Der reichen Körperbewegung gegen den Hof entspricht also eine gleiche gegen den Garten, und zwar ist jedesmal der nach einer Seite vorgeschobene Abschnitt auf der andren Seite eingezogen. Dieses Hin- und Herpendeln einigen mehrfache Enfiladen, die Vorstellung spielt in sämtlichen Raumfolgen umher, alles Einzelne in die Gesamtheit auflösend. Der Betrachter sieht den Reichtum, merkt auch die Hauptbrechung, und fühlt doch die Wohligkeit dieser einheitlichen Harmonie. „Il naît dans l'âme du spectateur un plaisir secret qu'il ne sçait à quoi attribuer, parce qu'il ne peut sur le camp rendre raison de la satisfaction" meint J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 6). — Mit seiner wohlerhaltenen Innendekoration gehört dies Hotel zu den schönsten in Paris.

Als Beispiel einer Achsenversetzung in einem Doppelhaus, wo die Gartenfassade zwar nicht gegen die Hoffassade verschoben, aber breiter ist und trotzdem der Rhythmus der beiden Portale auf der Gartenseite dem der Hofseite gleich bleiben sollte, seien die Maisons de Montigny und de Stignac 1718 von Grandhomme, letzte 1754 von Chevotet verändert, genannt.

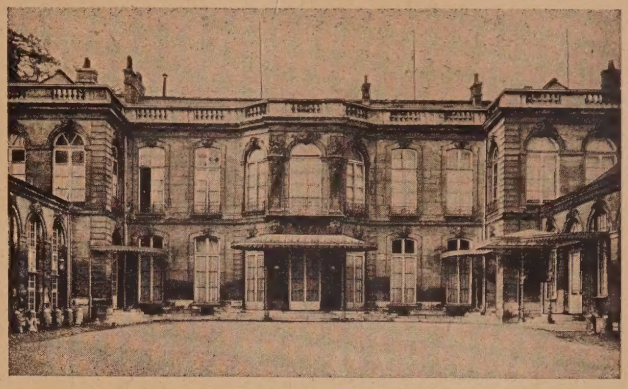
Die Grundform der Wohnräume ist in der überwiegenden Mehrzahl ein Quadrat oder ein diesem angenähertes Rechteck, gestrecktere Proportionen findet man für Vorzimmer und die Galerie, die jedoch nicht mehr unumgängliches Ausstattungsstück des großen Hôtels ist. Man wünscht, in intimen Zimmern zu wohnen und zu empfangen, weniger in repräsentativen Gemächern Schaustellungen zu geben. Doch bleibt immer eine solche Schaustellung das Lever des großen Herrn oder der großen Dame. Das Schlafzimmer ist deshalb der eigentliche Paraderaum. Die Sitte solcher Assistenz, die bei Ludwig XIV. sogar das Ehrenamt des täglichen Stuhlgangbesichtigers schafft, erscheint uns sonderbar; man muß aber bedenken, daß die Zeit noch nicht fern ist, in der die Leibdienerschaft neben dem Bett des Herrn schlief. Die Ecken des Raums werden gern ausgerundet, die Vorstellung schließt so leichter die Begrenzungsflächen zusammen, was der Vereinheitlichung des Raumkörpers zugut kommt. Außer diesen Rechteckräumen häufig Ovalräume, dann auch Achteckräume, regelmäßig oder gestreckt. Neben den zentralisierten Raumformen einseitig gerichtete, namentlich für die chambre à coucher oder de parade, wobei etwa nur die rückliegenden Ecken des Raums neben dem Bett kräftig ausgerundet sind, so im H. de Noirmontiers, jetzt Service géographique, 1724 von Courtonne. Oder das Bett ist in eine alkovenartige Nische zurückgeschoben und durch eine Balustrade oder gar Säulenstellung von dem Zimmer abgetrennt. Mannigfaltige Raumformen in der Maison Brethous von Meissonier. Ähnliche Variationen bei J. F. Blondel, Maisons de Plaisance; Delaguêpière, Recueil d'Arch.; Briseux, L'art de Bâtir. Hier sogar bohnenförmige Räume.

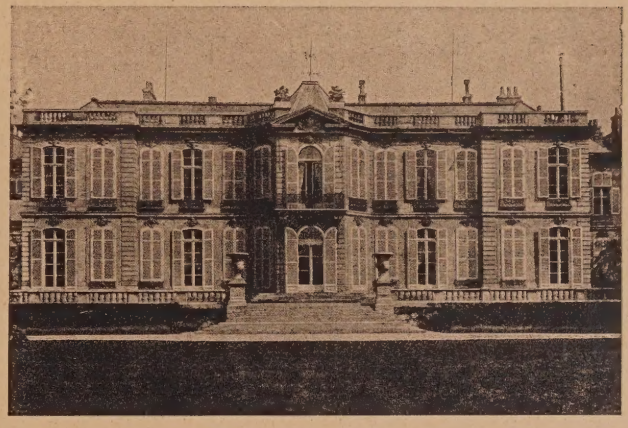
Eine räumliche Bereicherung, die doch nur ein zartvertiefendes Modellieren ist, ganz im Gegensatz zu dem Auswühlen italienischer Räume (Abb. 99, 100, Taf. VI), wird dadurch erreicht, daß der Mittelabschnitt einer Wand oder bei runden Räumen die Abschnitte im Achsenkreuz oder in den Diagonalen vertieft werden. Diese Vertiefungen sind bereits in der Kehle eingeschmolzen und der Spiegelrahmen der Decke weist kaum mehr eine Teilung auf. Ein köstliches Beispiel dafür neben vielen anderen der große Salon des H. de Bauffremont, 1721—36 eingerichtet. Für das spätere Verständnis des Außen- und Innendekors möge man sich klar machen, daß hier die Modellierung des Raums nicht durch Vortreiben plastischer Körper, sondern durch Ausweiten des Raumkörpers geschieht. Dagegen bleibt das Modellieren durch Erhöhung dem plastischen Körper vorbehalten. Wir vermerkten (S. 79, 89), wie die Vorstellung des italienischen Hochbarocks diese beiden Körperkategorien durcheinander arbeitet. Hier

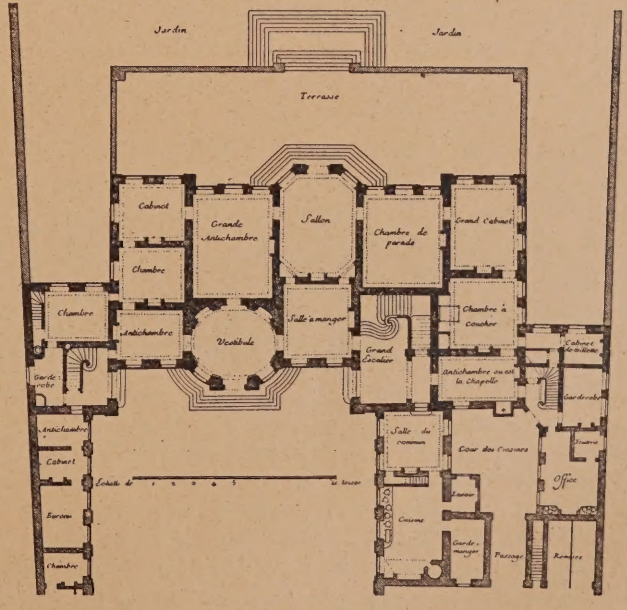
in Frankreich hält man, sauber und diszipliniert, an ihrer Trennung fest und formt zum Raum nur Raum, zur Plastik nur Plastik. (Vergl. S. 256.) Die Decken sollen licht und leicht erscheinen, damit sie „ne paroissent pas approcher à l'oeil la hauteur du plafond" (J. F. Blondel, Maisons de Pl. 112) — also auch hier der Wunsch nach Raumweitung.

Mit allen diesen Raumweitungen arbeitet nun wohl bereits die Klassik, doch besteht schon abgesehen von aller Ornamentik ein leicht faßlicher Unterschied zwischen einem klassischen und einem Rokokoinnenraum. Dort wird der Raum in seinen Abschnitten hart formiert, wenig differenzierte Zonenflächen bestimmen die Lage der Profile, diese wieder setzen die neue Richtungsfläche der Kehle fest gegen die Wand, die wieder neue Richtungsfläche der Decke fest gegen die Kehle ab. Im Rokokozimmer dagegen weiches Aneinanderfügen der Abschnitte. Mit überleitenden Rundungen wird gearbeitet, die Profilleisten gehen vor und zurück und spielen von der Wand zur Kehlfläche, von dieser zur Decke über.

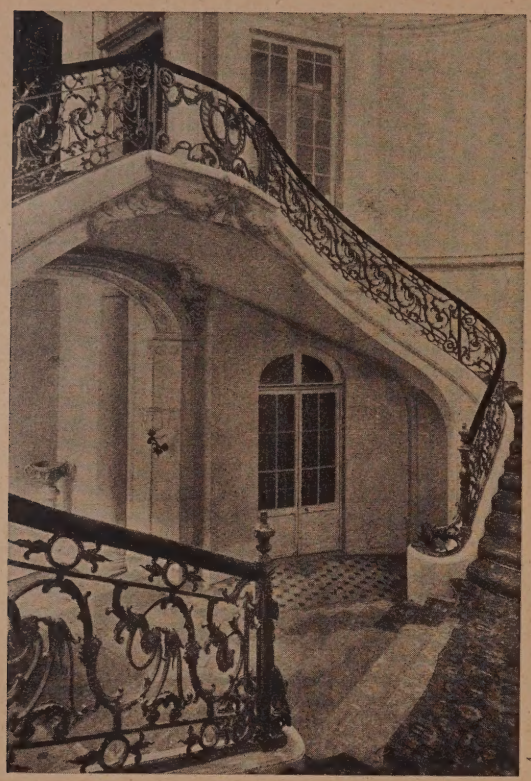
Daß die Türen korrespondieren und sich regelmäßig in die gesamte Wandeinteilung im rhythmischen Wechsel mit den Wandfeldern (lambris) einfügen, in ebendiese Teilung der Kamin, die Fenster hineingenommen werden, daß man auf der Fensterseite ein Wandstück in der Mittelachse des Zimmers für störend hält, da man hier in Fortsetzung des Raums die Raumöffnung verlangt, und daß man, wenn nicht anders möglich, diesen Fehler durch einen großen Wandspiegel, wenigstens für den Innenraum, zu mildern sucht, ist von den Theoretikern wieder und wieder verlangt worden. „Dans une chambre ornée on doit être jaloux d'observer la symétrie". Erst innerhalb der Symmetrie dürfe sich die variété des contours entwickeln. Jedoch







263—265. Paris, Hôtel de Matignon



266. Paris, Hôtel d'Evreux I (Phot. Contet)

„affecter une trop grande symétrie seroit une marque de sterilité", womit dem Rhythmus gegenüber dem einfachen Metron das Wort gesprochen ist (J. F. Blondel, Mais. de Pl. I, 27, 160; II, 101, 102). Die Innendekorationen könnten innerhalb der Symmetrie zwar größten Reichtum aufweisen, doch dürften sie nicht den überladenen königlichen Zimmern in Versailles gleichen (Decordemoy, Nouv. Traité 102), von denen doch schon die späteren (S. 222) uns bedeutend geklärt erschienen. Die Räume selbst sollen in ihrer Erscheinung eine ständige Steigerung bieten von dem ganz kühlen vestibule zur première antichambre, antichambre oder salle d'assemblée, salon oder salle de compagnie, salle à manger bis zur chambre de parade. „Ici la richesse semble être autorisée." (J. F. Blondel, Mais. de Pl. II, 102 ff.) Von langen Korridoren rät J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 129) des Lärms wegen ab und empfiehlt kleinere Nebentreppen. Daß mit der Raumbildung zugleich der Dekor vom entwerfenden Architekten vorzustellen sei, verlangt ausdrücklich Briseux (L'art de Bâtir II, 153 ff.).

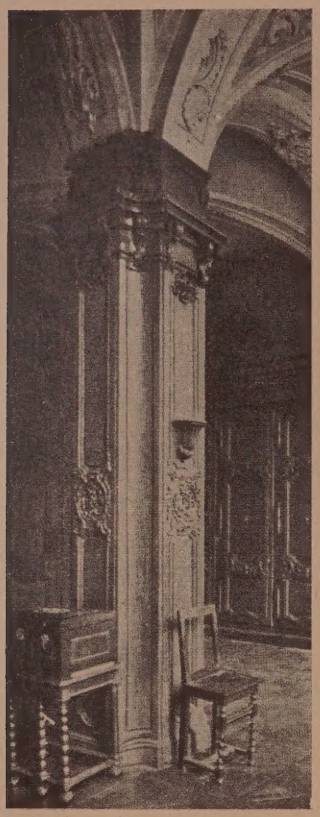
Es setzt zunächst in Erstaunen, das prächtige Raumelement der Treppe gänzlich aus der Achsenkomposition des Hotels ausgeschieden zu sehen und nur in einigen Idealkompositionen von Briseux (L'art de Bâtir) sie mit der Vestibül-Salon-Achse zusammenkomponiert zu finden, wenn auch nie doppelläufig, wie in Italien. Decordemoy (Nouv. Traité 105) gibt keine Erklärung, wenn er sagt, das sei nicht mehr Mode. Dagegen glauben wir dies Ausschalten ebenfalls auf die Abneigung räumlicher Verklammerungen zurückführen zu können. Jedes Geschoß soll rein für sich bleiben, die Raumachse entwickelt sich nur in einer Ebene. Aus diesem Grunde konnte man auch in Paris gar nicht den gewaltigen Gedanken für das Würzburger Schloß von Neumann verstehen, der das untere Vestibül durch zwei zweiflügelige Treppen zu beiden Seiten mit dem oberen Hauptsaal zusammenschmelzen wollte. Daß trotzdem die Treppe in den „accord des parties avec le tout" (J. F. Blondel, Mais. de Pl. I, 145) einzuordnen sei, ist für die so umfassende Vorstellungskraft dieser Zeit selbstverständlich. Am besten läge der Treppenraum rechts vom Vestibül, da man sich beim Eintritt nach dorthin neige (J. F. Blondel, Mais. de Pl. I, 42, Boffrand, Liv. d'Arch. 31).

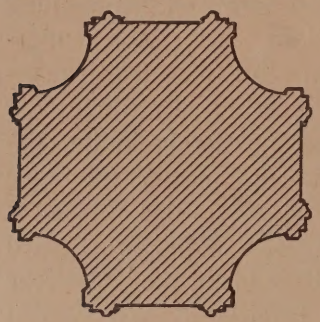
Die einfache Anordnung der Treppe gleich im Vestibül im H. de Villeroy, jetzt Ministère de l'Agriculture um 1721 von Aubry, 1746 erweitert durch Leroux, im H. de Seignelai 1716 von Boffrand, im H. Gouffier de Thix um 1746. Bereits klassizistisch gefärbt die gleiche Lösung im Petit Trianon in Versailles (Abb. 347), im Hôtel Rue de Temple 22 bis in Bordeaux. Anordnung in einem besonderen, oft durch Säulen oder Pfeiler abgetrennten Nebenraum im H. du Maine (oder Beauharnais), jetzt deutsche Gesandtschaft, 1716 von R. Decotte im H. de Torcy 1714 von Boffrand mit prachtvoll großräumiger Entwicklung (Gurlitt verwechselt beide), wo einzig getadelt wird, daß der Lauf an der Außenmauer beginnt (J. F. Blondel, Arch. L. II, C. 26). Überaus zart behandelt die Treppe im H. de Charost, jetzt englische Gesandtschaft, 1720 von dem

wenig bekannten Mazin. Kompliziertere Entwicklung im Lauf, Absatz, Doppellauf. Absatz und Schlußlauf zeigt die Treppe im H. de Rohan, „plus singulier que beau" meint J. F. Blondel. Dann die bei den Treppenumbauten 1747 von Contant d'Ivry der H. de Tunis und d'Evreux I, diese doppelläufig in einen Ovalraum hineingelegt (Abb. 266). Hier nun auch unter italienischem Einfluß einige Beispiele von illusionistischer Raumerweiterung, so die Gemälde im Treppenhaus des einstigen H. de Luynes 1748 von Brunetti (S. 192), des H. de Soubise von dem gleichen, des H. d'Evreux I von Pietre, jetzt verschwunden.

In der Raumbildung der Profanbaukunst spielt sich also der gleiche Vorgang wie im Kirchenbau ab: die Typen der klassischen Zeit werden bewahrt sowohl in ihrer Gesamtdisposition wie in dem Verhältnis der einzelnen Raumteile zueinander, wogegen der Hochbarock in Italien dem Frühbarock gegenüber neue Typen schuf. Innerhalb der festumrissenen Typen aber findet eine Bereicherung der Erscheinung statt, indem die klare Grundvorstellung der einzelnen Raumteile sich leicht modellierende Raumerweiterungen, oft nur in Andeutungen, einschmilzt, die Raumkurve sich schwingend buchtet. Ebenso werden die Beziehungen der einzelnen Raumteile zueinander reichere, wodurch dann schließlich wieder die Gesamtraumvorstellung in allen Einzelheiten gegenseitig bedingt eine völlig harmonische, durchsichtige und übersichtliche Einheit ergibt. Setzte sich diese Einheit in der Klassik aus einzelnen klaren Raumkörpern zusammen, so ist jetzt diese Summe aus einer beträchtlichen Mehrheit gewonnen, bleibt aber in ihrer Gesamterscheinung kaum weniger leicht vorstellbar. In Italien dagegen wurde vom Hochbarock eine dem Frühbarock gegenüber gewaltig gesteigerte Vorstellungskraft verlangt. Das aber macht die Räume des französischen Rokoko so einschmeichelnd: bei allem Reichtum sind immer die Anweisungen für ihre leichte Vorstellbarkeit in den raumgrenzenden Flächen gewahrt, mühelos spielt sich der rezeptive Vorstellungsvorgang ab.

Daß bei diesen oft nur angedeuteten Raumbereicherungen der dekorativen Behandlung der Flächen eine besondere Bedeutung zukommt, ist ohne weiteres klar. Die Begrenzungsflächen der fest abgeschlossenen, klassischen Raumkörper hatten sich schließlich jedem dekorativen Schmuck gegenüber zurückhaltend benommen, die Pilaster- oder Lisenenteilung, der schlichte rhythmische Wechsel regelmäßig umschlossener Lambris und Fensterabschnitte deuteten die Spannungsverhältnisse dieser Räume vollkommen aus. Die Ornamentik im Sinne Bérains und Marots (Abb. 273) war durchaus flächig gesehen und besonders das Bandwerk führte das Auge immer wieder auf die Wandebene zurück. Dieses feste Wandgerüst wird jetzt gelockert, ohne gesprengt oder aufgelöst zu werden. Auch hier bleibt die klassische Grundvorstellung bestehen, doch wird sie um weitere Vorstellungen bereichert. Wir werden Nachdruck darauf legen, diese Vorstellungsvorgänge und die Anschaulichkeit der Dinge klar zu machen, und sehen absichtlich von einer in Handbüchern hier nun üblicherweise einsetzenden oberflächlichen Kulturschilderung ab. Es gibt kein törichteres Wort als das von der „frivolen Sektlaune", mag der Champagner auch um 1700 erfunden worden sein und mögen gerade die französischen Theoretiker seit 1750 das Wort frivol zuerst benutzt haben (S. 255, 260). Wäre dem so, so könnte man sich zumindest Süddeutschland nicht anders als ständig trunken und maßlos verlottert vorstellen. Andrerseits hat noch der sauber formende Klassizismus Sittenschilderungen wie die „Liaisons dangereuses" von Laclos mit Genuß aufgenommen, und man erinnert sich vielleicht, daß Marie Antoinette die schlichte Treuherzigkeit des Landlebens würzte, indem sie in Sèvretassen, geformt nach ihren schönen Brüsten, frischgemolkene Milch darreichte. Auch gibt die Gesellschaft unserer Tage bis auf den Mangel an Grazie jener Zeit in moralischer Hinsicht wenig nach und erreicht in ihrem Schaffen gerade





267. 268. Lyon, Hospice de la Charité

entgegengesetzte Wirkungen. Wir meinen viel eher, daß eine ganz außerordentliche Zucht der Vorstellung und eine disziplinierte Phantasie die Grundlagen der Rokokokunst bilden.

Der strengflächige Pilaster macht eine Wandlung durch, die parallel mit der Gesamtentwicklung des Raumes geht. Das Pilasterbündel, das verschiedene Ebenen hintereinander andeutet, erscheint. Und zwar nicht so wie in Italien, daß rückwärts zu beiden Seiten des Hauptpilasters Pilasterteile auftreten, eine plastische Erhöhung stattfindet, sondern meist so, daß dieser Pilasterteil nur auf einer Seite den Hauptpilaster begleitet. Damit aber wird der von den Pilasterteilen gerahmte Wandabschnitt gegen den von den Hauptpilastern gerahmten Abschnitt zurückgesetzt: nicht der Hauptpilaster springt plastisch vor, sondern die Wand wird rhythmisch vertieft. So im Salon d'Hercule in Versailles zwischen 1710 und 1736, Architektur von R. Decotte, Deckenbild von Lemoyne, im Eßsaal des H. de Blouin 1718. Dann wird die Pilasterfläche selbst umgedeutet. In die Kanneluren werden teilweise kleine Blattranken eingelegt, damit ihre Vertiefung deutlicher gemacht: Eßsaal im H. de Matignon. Die vertikale Kraft des Pilasters wird zunächst noch im Kranzgesims angedeutet, indem hier etwa über seinem Kapitell konsolenartige Gliederchen eingefügt werden, wie sie Lebrun in der Galerie des Glaces in Versailles (Taf. XII) erfand: die genannten Beispiele, der Salon Carré des H. de Ville in Nancy (stark restauriert); doch beginnen diese Gliederchen schon im H. de Matignon sich in die Ornamentik der Kehle aufzulösen. Die Pilasterfläche selbst wird dem Spiel der Ornamentik ausgeliefert, eine Rahmenleiste umzieht sie, mindestens gleich hoch, meist höher als aller Dekor der inneren Fläche, die vertieft erscheint, Ornamentbüschel steigen von unten herauf, hängen von oben herab, in die Mitte ist eine Rosette eingesetzt: die Pilasterfläche ist umgedeutet zur Raumtiefe, in der sich die vollkörperlichen Ornamentbüschel dehnen. (Vgl. die weiteren Ausführungen gelegentlich des Wandfeldes S. 252.) Noch mit Kapitellen diese Form in der Galerie dorée des H. de Toulouse (früher de la Vrillière); der alte Bau F. Mansarts von 1635 (1620?) gänzlich umgebaut 1713–19 von R. Decotte, dann als Banque de France seit 1809 völlig verändert, die Galerie von Decotte und Vassé, jetzt rekonstruiert von Questel. Sehr ähnlich die Dekoration des großen Saals im H. de la Fare, die wir Decotte zuschreiben möchten, kaum wie angegeben von 1704, wohl erst 1716, als das Hôtel durch Kauf in andere Hände überging. Hier hat der Pilaster bereits sein Kapitell verloren, die Konsölchenglieder ersetzen es, eine Balustrade vermittelt den Übergang zum Deckengewölbe. Andere Aussetzung der Pilasterfläche im großen Saal des H. de Bourvallais, jetzt Ministère de la Justice, Bau 1706, Dekor 1710–17, auch hier noch mit Kapitellen. Anpassung an die Dekorationsmotive der Lambris, jedoch noch Konsölchen in der Kehle als Fortsetzung dieser einstigen Pilaster, im Schlafzimmer des H. Dornay um 1720. Auch diese verschwunden, jedoch hohe schlanke Sockel in dem Cabinet des Fables de Lafontaine des H. de Soubise. In der berühmten Chambre à coucher de la Princesse ebendort, einem Hauptwerk Boffrands, statt der Sockel nur noch reichdekorierte Streifen. In das ornamentale Geflecht hier vertiefende Reliefs eingesetzt, über deren Wirkungen weiter unten zu sprechen ist. Das Ornament der Kehle ohne jede Bezugnahme. Eine etwas schlichtere, aber überaus klassisch klar sich aufteilende Flächenbehandlung zeigt der zweite Saal des H. du Gouverneur, jetzt Archevêché in Bordeaux. Daß man trotz gänzlicher ornamentaler Raumdurchtiefung diese schmalen Wandstreifen immer noch als Pilaster, nicht etwa als Lambris empfindet, zeigt das stets wieder auftauchende Kapitell: so an der Wanddekoration des Chât. de Bercy 1730–50 (jetzt im H. de la Rochefoucauld in Paris), des H. d'Evreux I. Beide Formen mit und ohne Kapitell gemischt in den Chambres de Louis von Verberckt 1738–55 und de Mme. Adélaïde von demselben 1753 in Versailles. Statt des Kapitells ein Volutenkonsölchen auf den Streifen selbst gesetzt in der Salle du Conseil des Schlosses Fontainebleau, umgestaltet aus einem älteren Saal. In den Stichen Oppenordts hier oft eine breit ausladende Kartusche.

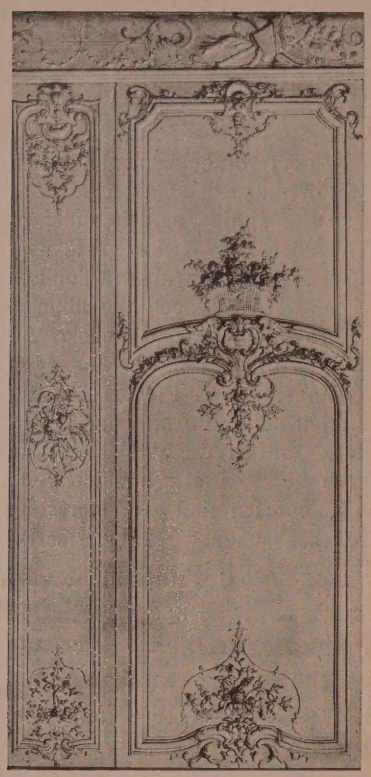
Ist unsere Ansicht richtig, daß mit der Ornamentation die Pilasterfläche im Ganzen als raumdurchtieft aufzufassen ist, nicht nur plastisch erhöht, wie die Einzelteile der Ornamentation für sich betrachtet sie erscheinen lassen, so muß auch der Freipfeiler davon beeinflußt werden.

Hierfür sind Beispiele weniger in den Kirchenräumen, obgleich sie auch dort vorkommen, als in den allerdings seltenen, in einzelnen Jochen gewölbten Profanräumen zu suchen. Wir bilden den Querschnitt des Mittelpfeilers im Archivsaal der Charité in Lyon ab (Abb. 267, 268). Hier sind einmal die vier Seitenflächen, von denen die Gurtbögen ausgehen, vertieft, vor allem aber die Ecken, von denen die Gewölbegrate ausgehen, eingerundet. Kaum besser als hier könnte man den Unterschied zwischen dem vor allem räumlich gesonnenen Rokoko und der vor allem plastisch gesonnenen Gotik klarmachen, während doch die übliche, vielleicht durch den Begriff der Periodizität zu sehr verlockte Anschauung gern Spätgotik und Rokoko zusammenstellt. Der gotische Pfeiler, nur nach plastischer Erhöhung strebend, treibt allenthalben Vorlagen und Dienste dort heraus, wo hier Vertiefungen erscheinen. Dort wird die Grundform, der Pfeilerkern, vermehrt, hier die Grundform gehöhlt. Die rein malerisch gesonnene Interpretation beider Formen nach Licht und Schatten wird zwar Ähnlichkeiten feststellen, doch muß jede Interpretation auf Irrwege gelangen, die nicht von der Vorstellung des architektonischen Körpers ausgeht und sich durch die akzessorisch-malerischen Momente bestechen läßt. Der Eindruck der Erscheinung mag sich ähneln, die Kategorien sind grundverschiedene. — Die Bedeutung der Säule für die Raumbildung ist gelegentlich der Kirchenbaukunst S. 241 vermerkt.

Wir bedauern, nicht eingehender diesen Unterschieden auf dem festen Fundament von der produktiven und rezeptiven Vorstellung und Vorstellbarkeit der architektonischen Körper nachgehen zu können. Die Aufgabe wäre gegenüber rein bildmäßiger Beurteilung der Baukunst eine lohnende. Hat doch die Unsicherheit diesen Kategorien gegenüber das Durcheinander moderner Baukunst geschaffen. Unter ihrem Einfluß hat die Baugeschichte schließlich sich mehr um Datierung, Detailform, Psychologie und Erscheinung als um die Vorstellungsformen architektonischer Schöpfungen gekümmert.

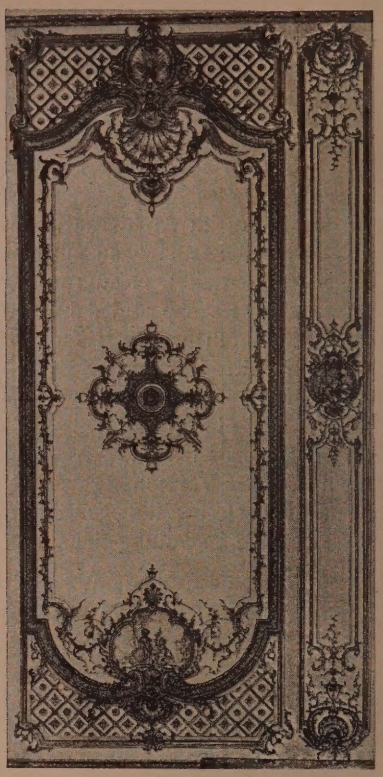
Über die rhythmischen Beziehungen zwischen den Wandfeldern, Fenstern, Türen, Kaminen mit Spiegeln ist bereits gesprochen. Diese Rhythmik bleibt hinter den komplizierten Abfolgen eines Boromino und Guarini (S. 77, 79) weit zurück. Die Kehle retardiert zudem fast stets dieses Spiel gegen die Decke, falls sie es nicht gar unterbricht. Die klassischen Flächenproportionsgesetze wirken auch hier noch im Verhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen. Diese Proportionen werden aber nicht völlig rein gegeben, sondern in sich etwas verschoben, die Abschnitte hier etwas vergrößert, dort etwas verkleinert. Ein köstliches Beispiel um 1718 der Salon rond im H. Delisle-Mansart (Taf. XIV), dann vor allem die Arbeiten Boffrands im H. de Montebello (Straßenhäuser), H. de Soubise (Taf. XV), die Säle des H. du Gouverneur in Bordeaux. Die klassisch rechteckigen Rahmenfelder werden — wie die Raumkurven der Zimmer — gerundet, schließlich in doppelt gebogenen Kurven, doch deutet man dann gern mit zartem Profil die rechteckige Grundform als Umriß des Feldes an. Der größte Reichtum bleibt so leicht faßlich. Die überschwenglicheren Formungen der Ornamentisten, besonders des Turiner Meissoniers, Cuvilliés', werden in Frankreich nicht wirklich ausgeführt, sie bleiben Deutschland vorbehalten.

Die Ornamentik der Felder wird ebenfalls nicht mehr auf Flächigkeit eingestellt, sondern auf raumbildende Körperlichkeit. Vergoldet oder gefärbt steht sie auf neutralem Grund, der luftig wirkt und so das plastisch aufgesetzte Ornament gleichzeitig in räumliche Tiefe zurückdringen läßt: das Wandfeld wirkt leicht raumerweiternd. Zu den rein ornamentalen Formen der Bérain-Marot, deren Bandwerk wie im H. Dornay zu Ranken gerundet und zu schwellenden Rosetten getrieben ist, treten vegetabilische und figürliche Motive, die kräftiger die raumbildende Körperlichkeit herausbringen. So Blumenkörbe und Trophäen im Eßsaal des



269. Paris, L'Arsenal

270. Paris, H. de Boullongne



271. Versailles, Cab. de la Pendule

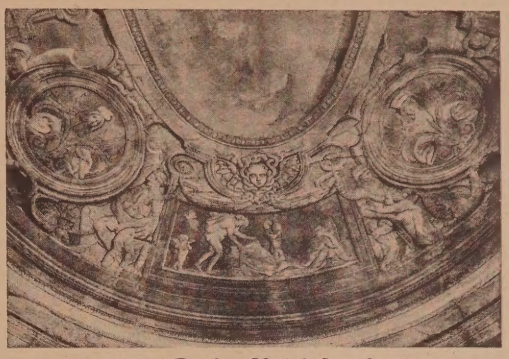
H. de Matignon, im Musiksaal des Arsenal (Abb. 269) 1718 von Boffrand. Oder ein Stück des Feldes wird als Fläche behandelt und nur Ausschnitte werden als räumlich vertieft gedacht, die ganze Wand also ist durchschlungen von einem Spiel mit Flächen und räumlichen Vertiefungen: H. de Matignon, Chanac de Pompadour, de Montebello, in Bordeaux das H. du Gouverneur. Derbere Andeutungen von Raumvertiefungen unter italienischem Einfluß (Taf. VI) im Stichwerk Meissoniers. Und da hier alles Spiel, so sendet auch wohl einmal das Ornament aus seiner Raumzone Zweige und Ranken hinüber auf die Fläche: H. de Blouin. Ein schmelzendes Durcheinander beider Vorstellungen ist hier erreicht, ähnlich doch mit ganz anderen Motiven wie in pompejanischen Wandgemälden des zweiten Stils.

Dagegen wird die illusionistische Raumerweiterung durch zahlreiche Spiegel wie etwa in der Galerie von Versailles (Taf. XII) als zu grob empfunden, man vermeidet das Zusehr der Raumerweiterung und ihre unkontrollierbaren Zufälligkeiten. Außer dem stets beibehaltenen Kaminspiegel noch Wandspiegel wechselnd mit getäfelten Feldern im H. d'Evreux I, de Blouin, in der Chambre de Louis XV in Versailles. Zwei Spiegel sich gegenüber, eine tiefe Scheinenfilade gebend, im blauen Saal des H. de Matignon. Spiegelgemächer wie in Würzburg, Ansbach, Weickersheim sind in Frankreich unbekannt. Dagegen spielen bildliche Reliefs und Malereien eine wichtige Rolle bei der Raumdurchtiefung des Wandfeldes.

Im Arsenal solche Reliefs mit Kinderszenen als Supraporten. Dann steigen sie von zarten Rahmen umzogen, in die Felder hinab, und da diese Rahmen weitergeführt, bald nur als Leisten, bald als raumvertiefende Körper wirken, setzt wiederum jenes Spiel zwischen Fläche und Raum, Fläche und Fläche, Raum und Raum ein. Die Vorstellungskraft ist auf das allerfeinste ausziseliert und doch abhold allem italienisch

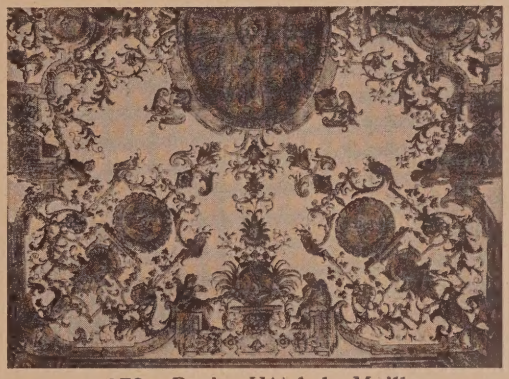
Paris, Hôtel Delisle-Mansart
(Phot. Contet)

Übertriebenen, stets sich wieder für die müde gewordene rezeptive Vorstellungskraft zur Einheit beruhigend. Die musikalische Parallele wäre ein ständig rauschendes Orchester dort, hier ein melodiöses Singen und Klingen. Und wenn man die Sinnlichkeit des Barocks nach seinen Kunstwerken stets als derbe, wollüstige empfindet, so kann man auch hier nur an ein Liebesspiel denken, das fast die groben Endeffekte scheut. Die Begriffe versagen diesen feinst ausgesponnenen Vorstellungen gegenüber, wie weit wir aber von ihnen entfernt sind, zeigt jeder moderne Versuch, mit den Worten des Rokoko wieder Sätze zu bilden. Als Beispiele seien genannt das H. de Miromesnil um 1720, das erwähnte Cabinet mit den Tierfabeln nach Lafontaine, die Chambre à coucher de la Princesse de H. de Soubise, das Cabinet da la pendule in Versailles 1760 von Verberckt (Abb. 271) schon als Ausklang, Zimmer in dem alten Schloß Rambouillet.



272. Paris, Hôtel Lambert

Ebenso rücken die Supraportenbilder in die Felder herab, hier ganz wie in Pompeji malerische Tiefen öffnend. Duftig hingehaucht Lafontainesche Fabeln im H. de Villemarée, jetzt H. du Gouverneur militaire um 1710, gerahmte Rundbilder im H. de Matignon. Dann treten nacheinander alle großen Maler des Rokoko auf: Lancret im H. de Boullongne um 1728 (Abb. 270), Huet im Cabinet des Singes des H. de Rohan, im Chât. de Chantilly (vgl Gazette des Beaux-Arts 1895), Boucher und Vanloo in der Salle du Conseil des Schlosses Fontainebleau. Die Meister des H. de Soubise sind bereits genannt (S. 244). Daneben bleiben die Supraporten als Betonung der Türen bestehen, doch paßt sich auch ihr Umriß dem gesamten ornamentalen Linienschwung ein: H. du Gouverneur und H. de Ruat in Bordeaux.



273. Paris, Hôtel de Mailly

Die Kehle beschließt dieses Spiel der Wände zwischen Fläche und Raum. Das seltene Beispiel einer Zerreißung — nicht nur Schwingung — dieses Rahmens durch die empordringende Kartusche des Kaminspiegels im H. de la Fare. In der Kehle selbst wiederholt sich das gleiche Spiel unter besonderer Auszeichnung der Ecken und Mitten: also nicht so sehr Bedachtnahme auf das einzelne Feld oder gar den Pilaster, wie auf die übersichtliche Akzentuierung des Gesamtraums. Wir begnügen uns mit der Nennung einiger Beispiele: H. Delisle-Mansart, de Bourvallais, de Rohan, de Soubise, Chât. de Bercy (übertragen in das H. de la Rochefoucauld), das Cabinet de la Pendule in Versailles.

Eine noch im Sinne Lebruns gemalte Decke zeigt die Galerie dorée des H. de Toulouse. Für monumentale Prachträume hat man solche Deckenbemalung auch später noch beibehalten: H. de Ville in Nancy. Sonst bleibt auch hier das Weiß der klassischen Zeit, bereichert und flächig-räumlich durchlockert diese lichte Weite ebenso wie Wand und Kehle. Ranken und Gruppen der Kehle flattern hier empor, in der Deckenmitte, falls sie nicht frei gelassen wird, schwebt eine ornamentale Rosette. Zuerst noch vergoldet, bestimmt und fest, dann immer zarter sich auflösend, schließlich in lichtem Weiß, wie ein Dampfwölkchen, das in den hellen Himmel verschwebt.

274. Paris, Hôtel de Blouin

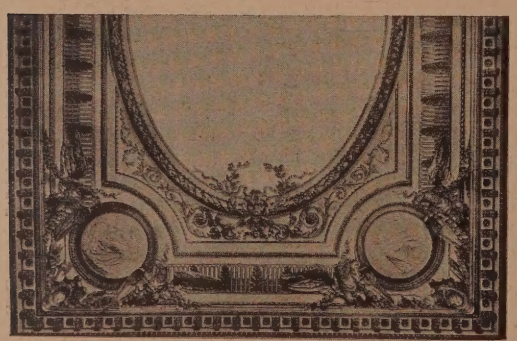
275. Paris, Hôtel de Soubise (Phot. Contet)

Ein schönes Frühbeispiel im H. de Bourvallais noch mit einem starken Kreisring. Eine Rosette aufgelöst undulierend im oberen Ovalsaal des H. de Soubise (Taf. XV Abb. 275), zart verklingend in dem verschiedentlich genannten Schlafzimmer ebendort. Ein ovales Deckenbild von Natoire, Putti sich mit Kränzen in schimmernden Wolkenmassen tummelnd, im H. de Blouin (Abb. 274), der Rahmen dieses Bildes, ohne jeden früheren architektonischen Tiefenbau in Balustraden usw., sich nur in Blütenranken und ornamentalem Gezweig lockernd. Ein solches Gerank über die ganze Decke mit fliegenden Vögeln, Tieren und kleinen gemmenartigen Bildchen im H. Dornay.

Den köstlichsten Zusammenklang von Raum, Wand und Decke bieten die beiden Ovalräume im H. de Soubise (Abb. 261).

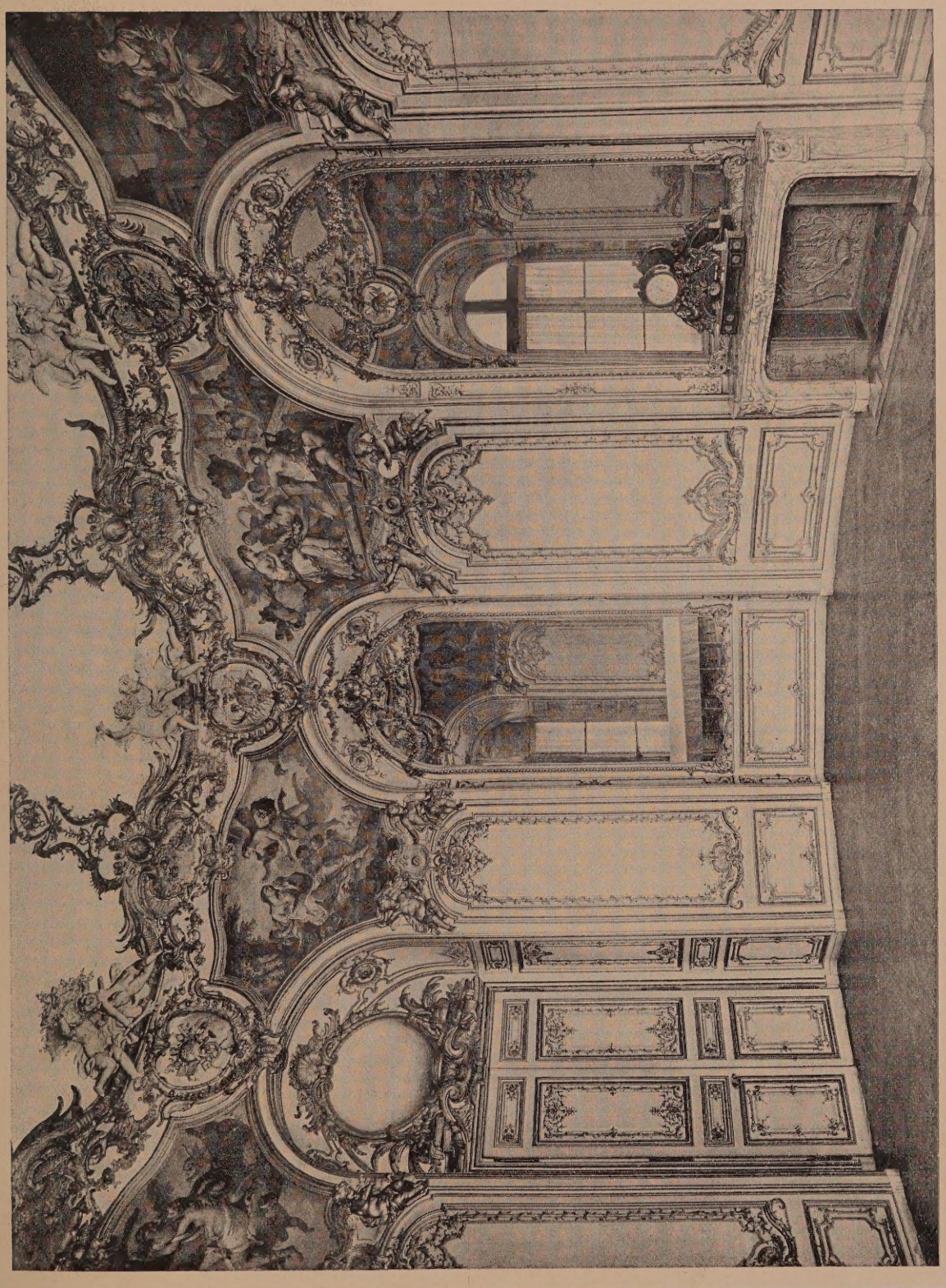
Der untere ganz in Weiß mit nischenartig eingelassenen Türen und Fenstern. Über den Wandabschnitten, deren Verchiedenheiten dem Auge fast unmerklich gemacht sind, Reliefs von Adam und Lemoyne, deren Rahmen den Wandabschnitt begrenzen und Türen und Fenster teilweise umfassen. Sie vermitteln den Übergang zur Kehle, setzen mit ihren Rahmen aber doch eine durchgehende Linie gegen die Wandebene. Eine ebensolche Linie setzt wieder die Kehle gegen die Decke ab, überspielt von Kartuschen und Blattwerk. In der Mitte der Decke eine zerflatternde Rosette. — Noch reicher dieses Liniengewoge, das Verschlingen von Flächen und Räumen in dem oberen Ovalsaal (Taf. XV, Abb. 275) mit den Bildern Natoires und den Skulpturen Harpins. Und doch bändigt sich alles in einem so einfachen, klaren Linienwerk, daß mit schnellen Strichen das System nachgezeichnet werden kann; große und kleine Bogenfolgen von Türen, Fenstern und Wandabschnitten, eine undulierende Linie so um den ganzen Raum herumgezogen, ihn vereinheitlichend, belebend. Dann der Gegenschwung geleitet durch die oberen Bilderrahmen, eingesenkt durch Kartuschen über den großen Bogen, hochgezogen durch ähnliche Kartuschen über den kleineren Bogen, so wiederum die Kartuschen unter sich eine Wellengirlande zeichnend. Als Abschluß der tieferen Kartuschen Amorinengruppen, von den höheren die Rankenstrahlen aufsteigend, die wie eine Geißblattlaube die Mittelrosette tragen. Überall durchscheinend das Licht des Deckenhimmels. Der Grundton der Wände ist weiß, ihre Ornamentik ist vergoldet. Die Kehle hat mattrosa Grundton, ihre Ornamentik und die Kartuschenreliefs sind in Zusammenstimmung mit rotem und grünem Gold gegeben. Die Decke ist hellichtblau, ihre Ornamentik wieder vergoldet, die Amorinengruppen weiß.

Vertikale und horizontale Kurvenbewegungen, räumliche Erweiterungen durch Nischen, Spiegel, Bilder und das körperliche Ornamentwerk auf neutralem Grund, verschiedene Grundtöne und Goldabstufungen, alles doch zu einer klaren Gesamtform zusammengehend — kaum anderswo kann man sich so Rechenschaft geben von dem unendlich verfeinerten Vorstellungsreichtum und der Vorstellungsdisziplin des Rokokos. Bereits eine Sixtinadecke scheint diesen Vorstellungskreisen gegenüber höchst kompliziert und gewalttätig, trotzdem sie in den ähnlichen Vorstellungskategorien gebildet ist.



276. Paris, Hôtel de Crillon (S. 280)

J. F. Blondel fordert in allem dekorativen Reichtum diese beruhigenden, vereinheitlichenden Elemente, die repos (Mais. de Pl. II, 102): „l'oeil trouvant une même richesse de quelque côté qu'il se tourne et étant également occupé, ne peut rien

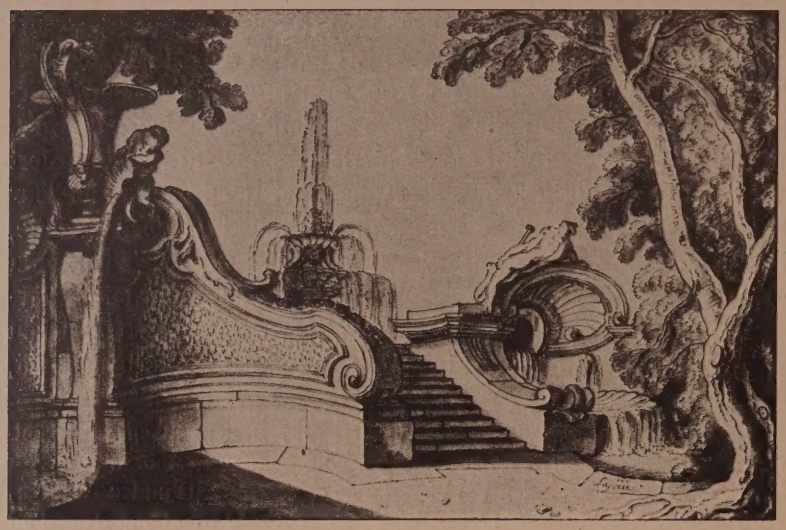


Paris, Hôtel de Soubise
(Phot. Contet)

distinguer qui mérite la préference; ce qui embarasse si bien l'esprit du spectateur, il sort de cette piece sans avoir retenu aucune de ces formes" — was schlagend die Interpretation widerlegt, daß es hier nur auf einen malerischen Gesamteffekt abgesehen sei. Was man allerdings dem Auge zuzumuten sich getraut, dafür sind die Stiche bei Blondel der beste Beweis. Schon in der höchsten Blüte des Rokoko, als Boffrand im H. de Soubise arbeitet, fordert J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, I) „d'approfondir les anciens Auteurs et de puiser dans leur manière de décorer cette simplicité mâle (jene männliche Einfachheit)" und lobt doch Decotte, Delaguêpière, Desgots, Lemoyne, Adam. Verglichen mit seinem vorigen Ausspruch hat man sich darauf zu verständigen, daß diese Einfachheit keine Schlichtheit, sondern nur leicht vorstellbare Klarheit bedeutet. Briseux (L'art de Bât. II, 115 ff.) definiert unter dem gleichen Gesichtspunkt die variété: sie bedeute nicht reiche Verschiedenheit, sondern Verschiedenheit, eingebunden in klärende Rhythmik.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Entwicklung der Ornamentik, Blütenranken, Muschelmotive (rocaille), Palmmotive darzustellen. Die Reihe unserer Abbildungen muß genügen (Abb. u. Taf. 273, 237, XIV, 269, XV, 275, 278, 271, 276). Wir geben selbst einen Versuch um so eher dran, als andre Autoren, wohl verleitet durch die zahlreichen Ornamentisten, in der Darstellung der Formentwicklung den Sinn des Rokoko zu fassen vermeinten. Eine solche ausführliche, aber für unsere Bewertung ganz ungenügende Darstellung in der Gazette des Beaux-Arts 1890—95 „L'art décoratif dans le vieux Paris". Hier seien nur einige Bemerkungen gemacht. Das Muschelmotiv leitet sich nicht von der Muschel ab, sondern von der Rosette und Palmette, erst nach und nach wächst in diese stilisierte Form das naturalistische Motiv hinein. Blüten- und Blattranken verwendet schon der italienische Hochbarock (S. 109). Das Palmbaum- und Palmblattmotiv ebenso, man findet es bei Bernini und Boromino (S. 108), an den Seitenvoluten der Kirchenfassaden, an Altären, ebenfalls schon bei J. Lepautre. Auch die chinesischen und andre asiatische Dekorationsmotive (chinoiseries), die vorzüglich im Kunstgewerbe eine Rolle spielen, kennt schon die frühere Zeit. So das Trianon de Porcelaine in Versailles 1670 ausgestattet, das dem Grand Trianon (Kap. XIV) weichen mußte. Ludwig XIV. liebte bei Maskenfesten orientalische Aufmachung, eine ganze Anzahl von Stichen danach sind erhalten. Die Asymmetrie bei Gleichgewicht der Massen endlich ist ebenfalls keine Erfindung des Rokoko und ganz und gar nicht durch orientalische Motive bedingt. Sie ist bereits in der ornamentaldekorativen Plastik und Malerei der Lebrunschule des 17. Jhhs. vorbereitet. Diese Asymmetrie des Reliefs schon durchgeführt in dem klassischen Vestibül der Kapelle und der Kapelle selbst des Versailler Schlosses (Abb. 238). Extreme Asymmetrien, wie etwa in Würzburg, Potsdam vermeidet das französische Rokoko vollkommen. Obwohl die bekannten Ornamentisten, Oppenordt, Claude Gillot (Gazette des Beaux-Arts 1899, vgl. dazu die reiche Handzeichensammlung des Kunstgew. Museums in Berlin), Claude III Audran, Watteau, Meissonier, Germain, Cuvilliés größten Einfluß erlangt haben, wäre es doch falsch, nur nach Stichen zu urteilen, die zum Teil weit über die Wirklichkeit hinausphantasieren, oft aber nicht die flächig-räumlichen Feinheiten ausgeführter Arbeiten besitzen. Endlich wäre auch den Rokokodekorationen der Kirchen, S. Roch und S. Sulpice (Abb. 207) in Paris, der Madeleine in Besançon (Taf. XIII), der Kirche in Beaume-les-Dames (jetzt aufgelassen) Aufmerksamkeit zu schenken, da hier auf andren Flächen, als in dem Zimmerraum und bedrängt durch eine strengere Auffassung manche Abwandlungen vor sich gehen. Die Theorie, besonders J. F. Blondel (Arch. verschiedentlich), Laugier (Obs. 132 ff.), hat frühzeitig die kirchliche Rokokodekoration verurteilt und bei Blondel (Arch. L. V, C.) fällt auch zum erstenmal einer kirchlichen Rokokodekoration gegenüber das oft wiederholte Wort „frivol".

Wir haben die flächig-räumliche Wertbildung des Ornaments verfolgt. Wie steht es nun mit seinem plastischen Ausdrucksvermögen? Daß man der Profilbildung mit äußerster Sorgfalt nachgeht, bezeugen die Theoretiker, bezeugt jede maßstäbliche Aufnahme des Innendekors. „Bien faire un profil, est en Architecture une chose très-difficile" versichert Boffrand (Liv. d'Arch. 23). Die Profile selbst zeigen nicht den italienischen Reichtum (Abb. 106—113), wenn auch reichgeschwungene Formen häufig sind. Wie bei den Ordnungen wirkt hier der Einfluß der Antike: „L'art de profiler ne s'acquit que par de profondes et continuelles reflexions, et par une exacte comparaison des Edifices antiques avec



277. Gartenbild von Delajoue *

les modernes“ lehrt J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 132). Trotzdem wird man bemerken, daß gegenüber der Klassik im Innenraume die plastische Kraft der Profile und weiter des gesamten Ornamentwerks nachläßt. Ihr plastisches Hervortreten würde zwar den Raum beeinflussen, aber gewaltsam subtraktiv, wie im Hochbarock (S. 89). Dagegen erweitert, wie ausgeführt, die französische Vorstellung den Grundraum rein additiv, die Wandflächen räumlich durchlockernd. — Das Ornament des plastischen Körpers muß dagegen ein andres sein, als das des Raumkörpers. Denn das raumvertiefende Ornament würde wiederum dem plastischen Körper subtraktiv zusetzen, statt ihn additiv zu entwickeln. Durch das Ornament der Fläche, nämlich durch Profile, Ordnungen, weiter Risalite soll der plastische Körper einzig in seiner plastischen Ausdruckskraft gesteigert werden. Hierin liegt der Angelpunkt für das Verständnis der ganzen Rokokobaukunst. (Vergl. S. 246/7.)

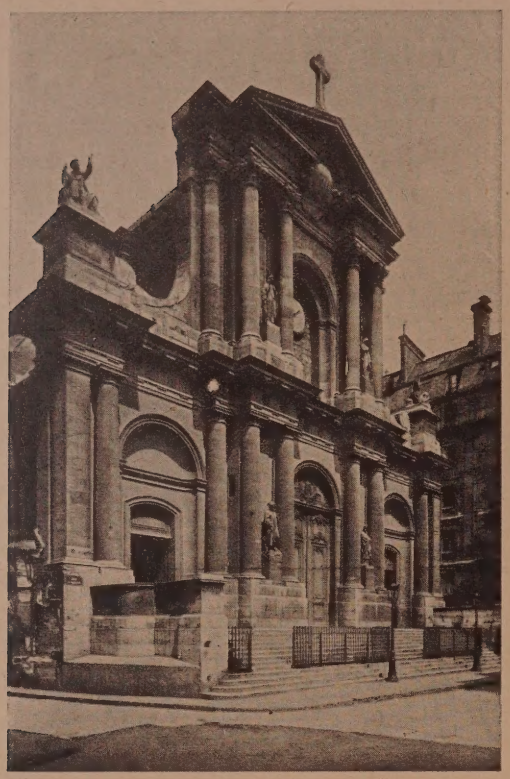
Das Verhältnis von räumlichem und plastischem Körper wird vielleicht verständlicher, wenn wir das Bild von Matrize und Patrize gebrauchen: dort immer weitere Einsenkung des Münzbildes, hier Hocharbeiten des Reliefbildes. In Italien dagegen werden räumliche und plastische Körper durcheinandergearbeitet (S. 89), ein Unterschied im Ornament innen und außen besteht daher nur beschränkt. Heute wundert man sich, daß das Rokokoornament nur für den Innenraum entwickelt ist und begeht die Gedankenlosigkeit, das Rokoko als einen Nur-Innenstil anzusehen. Damals empfand man die Forderung der Kategorien: „Il ne faut pas employer dans l'interieur d'une maison les ornemens qui ne doivent être que dans l'exterieur“ verlangt Boffrand (Liv. d'Arch. 22). Man ist sich also klar über die architektonischen Grundnotwendigkeiten, daß nämlich für das Innere etwas ganz anderes erfunden werden müsse, als die plastischen Motive der klassischen Zeit. Und wenn J. F. Blondel, ebenso wie Boffrand und Briseux, die reichsten Innenräume hinter scheinbar kühle Fassaden legt, so liegt darin für ihn keine Preisgabe der stilistischen Einheit. Fordert er doch Seite an Seite mit seinen Abbildungen die „relation parfaite que doit avoir la décoration interieure avec l'exterieure“ (Mais. de Pl. II, 26), ein Satz, der zu den wichtigsten der französischen Theorie gehört und uns die Augen öffnen sollte.

Nicht daß das Rokokoornament der Innenräume nicht doch noch so viel plastische Kraft besäße, um ab und zu die Oberfläche eines kleinen plastischen Körpers zu entwickeln. Um raumvertiefend zu wirken, bedarf es ja der Körperlichkeit, und der Versuch wird gemacht, mit diesem Wenigen plastisch-additiv zu arbeiten. Beispiele sind die Maison Adam (Jakob-Sigisbert, der Begründer der Bildhauerfamilie) in Nancy 1720, ebendort die Maison des Missions royales, die Hoffassade des H. de Matignon (Abb. 263), die Häuser Rue des S. Pères 6, Rue S. Antoine 133, Rue de la Parcheminerie in Paris, das H. des Affaires étrangères 1761

von Berthier und das Hôtel Avenue de Paris 6 in Versailles, anderes in Lyon, Nantes, Laon. Bei kunstgewerblichen Gegenständen vollends genügte dies geringe Relief des Ornaments durchaus. Was man sich an „amortissements“ (Endigungen und Attikaaufsätzen) wie an „agrafes“ (Schlußsteinen) und „consoles“ gestatten zu dürfen glaubt, darüber vgl. J. F. Blondel, Mais de Pl. II, 42—49. Im übrigen gilt immer der Satz: „Observer avec un soin extrême que l'Architecture soit toujours supérieure aux ornemens“. Bauten wie das Asamhaus in München, das Haus zum Falken in Würzburg sind in Frankreich unmöglich. Gerade angesichts solcher Bauten wird man finden, daß mit ihrer Ornamentik keine plastische Steigerung, sondern ein Verwischen und Verschwimmen der Fläche erreicht ist, die die architektonische Flächenvorstellung in eine malerische überzuführen beginnt. Neben der Ornamentik das duftig zerfließende Relief, das auf den Innenwänden ebenfalls zur Raumvertiefung beitrug: so das apollinische Rossegespann am H. de Rohan um 1742 von Robert le Lorrain, das architektonisch nur erträglich wird im Zusammensehen mit dem kräftig schattenden, also stark plastischen Gebälk darüber (die Aufnahme in Hirths Formenschatz in dieser Hinsicht ungenügend). Ferner das Giebelrelief des H. Gouffier de Thoix, die entzückende Giebelgruppe der Greniers publics in Aix (Bouches du Rhône) von Chastel um 1755, Apoll mit seinem Gespann am Portikus der Ecole d'équitation in Bordeaux von Francin 1759. Hat das festgerahmte Giebelfeld eine gewisse Berechtigung, raumvertieft zu erscheinen, so gesteht man eine solche erst recht dem großen Hauptportal zu, denn hier legt man ja wirklich Wert darauf, als Ansatz der Raumachse die Fläche raumvertieft darzustellen. So erklären sich die reich ornamentierten Rokokoportale der sonst ornamentlosen Fassaden: H. de Blouin, H. Peyrence de Moras von Poulin gegen 1750 in Paris, Hôtel in der Rue Notre Dame in Abbeville (Abb. 278) u. a. Über die raumvertiefende Wirkung der Fontaine de la Grosse Horloge in Rouen vgl. S. 310.

278. Abbeville, Hôtel Rue Notre Dame

Daß für die plastische Steigerung des plastischen Körpers letzten Endes doch nur die schon von der Klassik behutsam verwandten Mittel: Säulen, Gebälke, Risalite — alles aber bedeutend verstärkt — in Betracht kommen, gilt als allseitig anerkannte Regel. Briseux (L'art de Bât. II, 115 ff.) gibt dafür die geltenden Grundsätze: die wuchtigen Ordnungen für Schlösser, Palais, Kirchen und öffentliche Bauten, einfache Gliederungen „un assemblage harmonieux de parties simples, une relation judicieuse qu'elles ont les unes avec les autres“ für kleinere Bauten, — und wir haben ja eben gesehen, wie die leichte Plastik der Innenornamentik gerade genügt für die kleinsten Privatbauten von oft nur zwei Achsen. Wenn die Elemente der Ordnungen in den klassischen Proportionen gehalten werden, so beweist das zunächst nur den räsonnierenden Zug der französischen Baukunst und sagt für die neue Auffassung so gut wie gar nichts. Denn es bedarf keiner neuen Worte, um einen neuen Gedanken zu sagen. Der neue Gedanke ist aber die entwickeltere plastische Konfiguration, wie sie an den Kirchen- und Hotelfassaden auftritt, und in dieser, nicht in den Elementen, sollte man dem Rokokogefühl nachspüren. Was würde man von dem sagen, der ein bewegtes Porzellanfigürchen um 1740 nur deshalb nicht für ein Rokokostück halten wollte, weil es keine Innenraumornamentik zeigt?



279. Paris, S. Roch 1736 de Cotte

Daß wenigstens die Maler in ihren Phantasien selbst diesen klassischen Elementen nicht immer treu bleiben, zeigen die Visionen von Gartenarchitekturen eines Meissonier, Babel, Delajoue. Bei erstem kann man gewissen Grottenbildungen gegenüber wohl von einer malerisch aufgelösten Formgebung der Bauteile sprechen, es ist aber eben nur auch ein Bild, in dem Steinmassen, Vegetation und Wasser sich mengen, nicht mehr eine klar vorstellbare Architektur. Diese schmelzende, traumverlorene Süßigkeit, wie sie ähnlich Boucher, Lancret, Watteau in ihren Bildgründen aufleuchten lassen, köstlich hingezaubert in einer Handzeichnung Delajoues (Abb. 277, Original im Kunstgewerbe-Museum in Berlin).

Den schlichten Typ der Kirchenfassade stellt N. D. des Victoires in Paris 1739 dar, zweigeschossig, mit Pilastern gegliedert. Aber schon wie hier die einzelnen Abschnitte vor- und zurückgesetzt sind, leichte Verkröpfungen eintreten, der Architrav unten in seinem Mittelteil nicht eben, sondern vorgebeult ist, verrät eine auf stärkere Plastizität ausgehende Gesinnung. Trotzdem bemerkt selbst noch der erst im Alter klassizistisch gesonnene J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 6), der Fassade fehle „du mouvement à sa décoration". Die Seitenfassaden von S. Sulpice (S. 188) wählen bereits für den Mittelteil unten und oben die gelockertere Form der Freisäulen, die Fassade des Oratoire 1745 (S. 184) unten Halbsäulen auf vortretender Rücklage mit gebündelten Pilastern — diese pilastres pliés sind nun wieder J. F. Blondel (Arch. L. V, C. 10), zu viel —, oben Freisäulen. Dazu Auslockerung des Körpers durch Skulpturen von Lecadet und Francin — ebenso von J. F. Blondel als „trop de mouvement" vermerkt. Ganz mißfällt ihm nun gar die Fassade von S. Roch (Abb. 279, S. 188), die eines der plastisch reichsten Beispiele des französischen Rokokos bietet.

Halbsäulen, Dreiviertelsäulen, Freisäulen, verkröpftes Gebälk, gesprengter Giebel, reiche Reliefs (verschwunden), Gruppen auf den Eckpfeilern (lahm erneut), Engel auf den Giebelschrägen (verschwunden), Einhöhlung von Portalen und Fenstern, die heute ebenso ihre Dekoration verloren haben. Bei allem doch eine große Klarheit im Verhältnis der Reliefflächen, ihrer Linienbeziehungen und Proportionen — unten der Rhythmus ½ : 1 : 1 : 1 (Mittelportal) : 1 : 1 : ½ — zueinander, so daß mit dem Reichtum auch die Erleichterungen, ihn aufzunehmen, gewachsen sind: variété und symétrie. Vgl. dagegen eine italienische Fassade, etwa S. Andrea della Valle (Abb. 45, 47).

Eine dreigeschossige, über und über mit Freisäulen modellierte Fassade erhält S. Vincenz in Metz, beg. erst 1768 nach Barlet, Louis (nicht Victor!) und L'Huillier, schon mit Anzeichen klassizistischer Simplizität. Die Einwirkung von S. Gervais in Paris ist nicht abzuleugnen, der Charakter ist aber durch diese plastischen Bewegungen ein völlig anderer geworden. Plastisch bewegt auch S. Bruno in Lyon durch Vortreten eines halbrunden Körpers auf zwei Säulen im Mittelabschnitt unten, kräftiges Einziehen dieser Partie oben, endlich einen besonderen Aufbau über dem Giebel. Neben diese Fassade wäre S. M. della Pace (Abb. 119) zu stellen, um Ähnlichkeiten und Unterschiede von Hochbarock und Rokoko zu bestimmen. Beispiele im Ganzen geschwungener Fassaden bieten die zerstörte Kirche S. Louis du Louvre in Paris und die Kirche von Beaucaire.

280. Versailles, S. Louis

Mit diesem italienischen Fassadenschema verbinden sich Fronttürme, wiederum die Möglichkeit plastischer Entwicklung bietend. Einfach noch N. D. in Montauban 1739, für den Mittelteil unten eine Vorlage von vier Freisäulen mit Gebälk, darüber in Fortsetzung der Säulen reich bewegte Figuren, ein Motiv, das wir auch im Hôtelbau (Abb. 282) finden werden. Sehr reich die beiden Turmfronten der Kathedrale in Nancy und von S. Jacques in Lunéville. Ebenso S. Louis in Versailles (Abb. 280). Der Mittelbau erinnert an S. Roch, doch sind hier überall Freisäulen eingeführt, der Rhythmus ist komplizierter. Hinter die Ecksäulenpaare treten die Türme zurück: Körperdurchdringung tritt hier auf, wie sie auch in einigen anderen seltenen Fällen (S. 242) festgestellt wurde. Zudem verwachsen die Türme unten ganz mit der Fassade, während sie oben mit konkaven Seiten (vgl. damit das italienische Gegenstück Abb. 124) sich ablockern, dabei doch wieder das Motiv des Mittelteils aufnehmend. Hier wären auch zu nennen die ersten Entwürfe Servandonis für S. Sulpice (Abb. 305), die in ihrer reichen Entwicklung noch gar nichts Klassizistisches haben, der Entwurf von Mansart de Jouy für S. Eustache in Paris 1753, der Bau von ihm auch begonnen, aber anders von Moreau-Desproux 1772—87 durchgeführt. Das erste Projekt abgebildet von J. F. Blondel im Livre Nouveau. Endlich das Bravourstück Meissoniers (Abb. 304), ein Entwurf für S. Sulpice 1726, der so gern und doch grundfalsch als reichstes Beispiel einer französischen Rokokofassade dargestellt wird und doch nichts anderes ist, als ein leicht umschnörkelter italienischer Hochbarockentwurf von Pozzo (Abb. 151).

Die Ausbildung der Seitenfassaden und Chorpartien, meist eingebaut und den Blicken entzogen, bedeutend bescheidener. Die plastischen Gliederungsmittel geben hier die zu Voluten umgebildeten alten Strebebogen und die zu kräftigen Pilastern umgewandelten Strebepfeiler ab. Wie weit man damit kommen konnte, zeigte S. Louis in Versailles. Ihrer ausgesprochenen Rokokosymptome wegen analysieren wir erst hier die äußere Durchbildung der Schloßkapelle von Versailles (Abb. 281, 235—238).

Der rhythmischen Einziehung des Chorraums entspricht außen ein risalitartiger Vorsprung, der die strebepfeilerartigen Bildungen um das Chorhaupt einleitet. Weder diese Massenbewegung noch ihre Durchgliederung mit sauber getrennten Pilastern würden uns veranlassen, den Bau nicht mehr als reinklassischen zu betrachten. Wie dann aber um die Fensterbogen herum sich lebhafte Reliefs festsetzen, das Gebälk durch Speier und Signete gelockert wird, Skulpturen die Pilasterstämme nach oben ausfasern und den Umriß in Bewegung setzen, wie vor allem das zuletzt entstehende Obergeschoß mit Fackelvasen, wappenartigen Dachluken, dem ornamental umwucherten First und den bewegten Gruppen an den beiden First-

enden ganz reich modelliert erscheint und in seinen steten Verschiebungen zum Unterbau und dessen Figuren eine Fülle von wechselnden Verschneidungen und plastischen Konfigurationen ergibt, — all dies entspricht nicht mehr der klassischklaren Plastizität. Bemerkt doch J. F. Blondel (Arch. L. VII, C. 8) gerade diesem oberen Abschluß gegenüber, daß er dem Ganzen „une idée frivole" gäbe, ebenso wie er die Verstärkung von relief und mouvement beobachtet. Ja, in der Gartenansicht dieses Schloßflügels läßt er die Kapelle überhaupt weg — nicht nur weil er den Stich von Mariette übernimmt, sondern weil er (C. 5) der Ansicht ist, daß die Kapelle „produit par sa décoration extérieure une dissonance condamnable dans l'ordonnance générale". Ein Maler wie Rigaud dagegen sucht gerade diese Belebung auf (Abb. 338). Es ist uns leider nicht möglich gewesen, die ersten Entwürfe zu diesem Bau festzustellen, wir glauben aber nicht zu fehlen, wenn wir den Gedanken einer solchen rokokomäßigen Durchlockerung erst als nachträglich entstanden ansehen. Nicht unerwähnt möchten wir die Annäherung gerade der Dachdekoration der Kapelle an Lebrunsche Motive (Taf. XII) lassen: hier spinnt sich ein zarter Faden aus der Klassik zum Rokoko. Wenn es auch falsch wäre, sich nur mit diesem Faden durch die Komplikationen der Entwicklung hindurchtasten zu wollen.

Die Einstellung einzig auf das Ornament statt auf die Gesamtbildung, zu der die kunstgeschichtliche Forschung besonders durch das Werden der Renaissance verleitet wird, obgleich sie eigentlich nicht besondre Prozesse verallgemeinern sollte, könnte dazu führen, das Werden des Rokokostils erst gegen 1720 anzusetzen. Uns ist aber das Ornament weniger ausschlaggebend, als die Veränderung in der Gesamtvorstellung, und diese tritt bereits im ersten Dezennium des 18. Jhhs. ein. Das Rokoko erscheint gerade darum sehr bewundernswert, weil es — wenn wir so sagen dürfen — deduktiv statt induktiv arbeitet und, von der Allgemeinvorstellung ausgehend, zu immer feineren Ziselierungen bis ins Ornament gelangt.

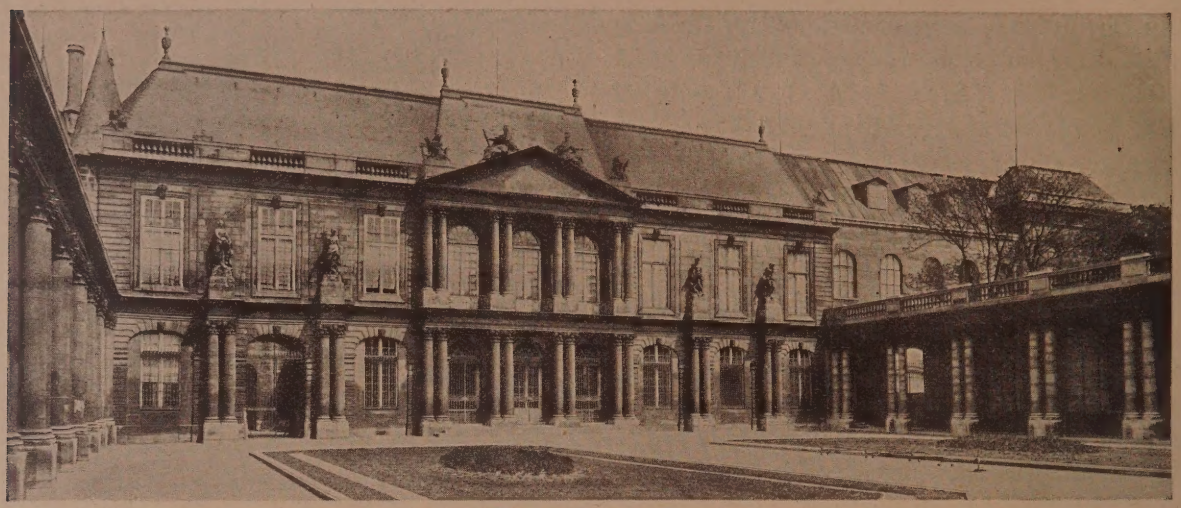
Den scheinbar ganz schlichten Hôtelfassaden des Rokoko gegenüber wird man stets zu bedenken haben, daß das feinempfindende Auge des damaligen Franzosen viel intensiver als wir das Spiel der Linien und der proportionierten Flächen genießt. Darüber, daß die Schwierigkeiten mit der Vereinfachung der Mittel wachsen, ist man sich klar. „Il est très-difficile de bien traiter un édifice qui n'est orné que par sa simplicité" (Boffrand, Liv. d'Arch. 26). „Dans le simple la capacité et l'intelligence de l'Architecte se font reconnoître davantage" meint J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 131), nämlich in den Proportionen und der Harmonie aller Teile, und in seinen Beschreibungen mag man die außerordentliche Sorge um Knüpfung von Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen verfolgen. Wo allerdings die Möglichkeit einer reicheren Bildung vorläge, dürfe man nicht „affecter trop de simplicité (ebend. I, 111). Für das Verhältnis von Mittelteil A, Flügeln B und Eckrisaliten C verlangt Briseux, daß A stets größer als C, B mindestens gleich oder größer als A sei (L'art de Bât. II, 117), doch wird man hier jegliche Verschiedenheit finden. Bei zweigeschossigem Aufbau soll das zweite Geschoß niedriger sein (Decordemoy, Nouv. Traité 92), für die Klassik war Gleichwertigkeit beliebt. Eingeschossige Hotels kommen vor, doch bleibt dieser Typ in der Regel dem Landhaus vorbehalten (Kap. XIV). Der schlichten Erscheinung bleibt förderlich die ständige Anerkennung der klassischen Leitung, „le plus accompli", und ganz im Gegensatz zu Italien steht man allem Neuen unverblüfft und kritisch gegenüber: „detourner les esprits d'accorder leur admiration à des Edifices qui ne peuvent plaire que par la nouveauté", fordert der junge J. F. Blondel (Mais. de Pl. II, 89), der doch erst 1756 in die Akademie eintritt. Ganz schlichte Beispiele, denen aber nachzurechnen sein würde bis in die feinsten Größenverhältnisse, das Hôtel Rue du Temple 22 bis in Bordeaux, in Paris das H. de Villeroi, de Moras, du Maine (Beauharnais), — hier in der comparaison des plains avec des vuides, der dunklen Fensteröffnungen und der Wandabschnitte

ein Rhythmus in weiterer und engerer Reihung, der dem klassizistisch gewandelten Urteil J. F. Blondels (Arch. L. II, C. 25) mißfällt. Die kompliziertere Flächenrhythmik des Rokoko gegenüber der Klassik macht deutlich ein Vergleich der Louvrefassade (Abb. 254) mit dem Entwurf Delaguêpières für ein H. de Ville (Recueil), dem Capitole in Toulouse (Abb. 319): Rhythmisierung der Verbindungsstücke, kräftigere Plastizität und andres. Hof- und Gartenfassade sind bei den genannten Hôtels, dem H. de Conty u. a. fast gleichwertig, man findet auch Bauten, an denen die Hoffassade reicher behandelt ist, eher jedoch das umgekehrte. J. F. Blondel (Mais. de Pl. I, 110) motiviert dies soziologisch: man solle seinen Reichtum dem gewöhnlichen Mann nicht zu sehr vor die Augen halten und es sei „de la politique de n'en pas faire voir l'étalage dans les dehors". — Als treffliche Beispiele der zahlreichen schlichten Bürgerhausfassaden seien die Bauten an der Carrière in Nancy genannt (S. 307).

281. Versailles, Chapelle (Phot. Eggimann)

Über die plastische Durchlockerung der Fassade mit Ornamentwerk ist gesprochen (S. 256). Es sei außerdem genannt das eingeschossige H. de Monbason in Paris 1718 von Lassurance, 1751 verändert durch Tannevot. Eindringlicher wirken jetzt die Ordnungen, meist Freisäulen, wobei als Regel gilt, jedem Geschoß eine besondre Ordnung zu geben, um eine optische Zerschneidung derselben durch das Gurtgesims zu vermeiden (Decordemoy, Nouv. Traité 92). Auch hier dachte in Verklammerung der Teile der Hochbarock anders. Ein Prachtbeispiel die Fassade des H. de Soubise (Abb. 261, 282).

Man beachte zunächst die ungleichwertigen Proportionsspannungen in Fenstern, Portalen und Flächen von Unter- und Obergeschoß. Die Gesimse stark schattend. Vor den Mittelteil ist frei vor beide Geschosse je eine Ordnung gelegt, die den Körper in der Dachzone auftreibt. Skulpturen auf den Giebelschrägen — ein solches Motiv wäre für die Klassik strenger Observanz unerhört — setzten die Plastizität der gekuppelten Säulen fort. Diese Säulen werden zur plastischen Belebung unten auf den Flügeln wiederholt und tragen die wundervoll auf der Fläche des zweiten Geschosses haftenden Skulpturen der Jahreszeiten, die in einer Kurve mit den Giebelplastiken zusammengesehen werden wollen. Man erinnert sich der Worte J. F. Blondels (Mais. de Pl. I, 56): que la Sculpture semble se marier si bien avec l'Architecture que le Spectateur puisse juger que leurs différentes parties forment un tout si bien concerté qu'elles sont absolument faites l'une pour l'autre, et qu'on n'en peut rompre l'accord sans défigurer l'Edifice. Mit diesen Säulenpaaren ist der Übergang zu den seitlichen Hofhallen geschaffen, wodurch die Hallen fest an die Fassade gebunden sind, und schließlich der Mittelgiebel über die gesamten plastischen Massen dominiert. Bereicherung und Vereinheitlichung sind hier gleichmäßig gesteigert. Daher der harmonische Zusammenschluß, die stete Entwicklung dieser Fassade bei längerem Verweilen. Wer überhaupt Sinn für Baukunst hat, wird hier ein Schauspiel genießen, das kaum hinter einer reich kontrapostierten Skulptur etwa von Pigalle zurückbleibt. Um aber deutlich den Unterschied zwischen vorklassischer, kleinlicher Häufung und dem plastischen Gefühl des Rokoko, das seine klassische Erziehung nicht verleugnet, zu spüren, wäre mit der Fassade des H. de Soubise die des H. de Ville in Troyes zu vergleichen.



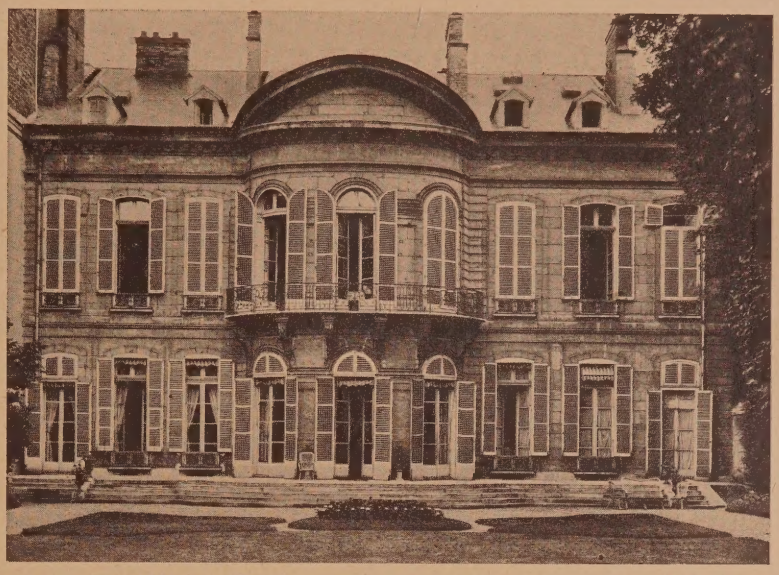
282. Paris, Hôtel de Soubise

Ein weiteres Beispiel solcher Durchlockerung das Pal. du Gouvernement in Nancy (Abb. 333). Bedeutende Verwendung von Skulpturen zeigte das früher eingeschossige H. Chanac de Pompadour in Paris. Alles was hier J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 12) tadelt, ist uns eine treffliche Definition des Rokokohaften. Der Pavillon de Hanovre in Paris um 1750 von Chevotet ist jetzt bis zur Unkenntlichkeit umgebaut. Stoßweises Vorschieben der ganzen Baumasse bis zum Mittelteil mit Freisäulen, dann hier tiefbeschattete Einziehung in Portal und Balkontür am H. Dieu in Carpentras (Abb. 316. Ähnliches Vorschieben an der Gartenfassade des H. de Rohan. In Mittelabschnitt unten Vorschieben einer halbovalen Säulenhalle, darüber Öffnung der Wand in großer Balkontür- und Fenstergruppe am 1911 abgebrochenen H. de Senecterre in Paris (Abb. 283). Servandoni erbaut es 1728 für den 87 jährigen Mr. Monnoye, der hierher seine sechzehnjährige junge Frau heimgeleitete, um in der Hochzeitsnacht an einer Kohlendunstvergiftung mit ihr den Tod zu finden. Wir wiederholen diesem Bau gegenüber: nicht die Klarheit der antiken Ordnungen, sondern die starke Plastizität ist als Kriterium maßgebend. Und wer noch einen Blick in das reichmodellierte Vestibül, die weitere Folge der Räume hat tun können, wird auch hier die Erkenntnis mitgenommen haben, daß Servandoni nicht der weite Vorläufer des Klassizismus ist, zu dem ihn die Kunstgeschichtsschreibung angesichts der Fassade von S. Sulpice (S. 306) hat machen wollen. Darin aber unter-

283. Paris, Hôtel de Senecterre (Phot. Contet)

Servandoni 1728

scheidet sich das Rokoko von der vorklassischen Zeit: alle durchlockernde Modellierung wird hier sofort klar faßbar. Vgl. dagegen die einzelnen Verquickungen im Vestibül des Schlosses Maisons (Abb. 225). Die H. de Charost, d'Evreux II sind hier noch einmal zu nennen. Prachtvoll reich muß in seiner Plastizität das alte säulenumgebene Pal. de Bourbon (Abb. 262) gewirkt haben. Dabei stimmt sich doch wieder alles in einer klaren Gesamtform zusammen, ja die Ergänzung des Rohblocks, aus dem diese architektonische Skulptur gemeißelt ist, wird der Vorstellung leicht gemacht. Man schließe nur den Hof wie die Gartenfront und man erhält einen regelmäßigen Quader. Gegen die Seine zu einst Gartenterrassen, keine Straße wie in der Zeichnung von Lambert und Stahl. Dieser Bau stellte den reinsten Typ französischer Rokokobaukunst dar. Doch ist wenigstens der Nachklang solcher Komposition in dem nebenliegenden kleineren H. de Lassay, jetzt Pal. du Président de la Chambre, erhalten, 1724 von Lassurance entworfen, von Aubert ausgeführt. Ein späterer Hallenbau seitlich, der den Anklang an den großen Bau noch verstärken soll, verlangte auf der anderen Seite sein Gegenstück: die plastische Vorstellung strebt nach dem Gleichgewicht der Massen, wie ein gleiches in der Skulptur beobachtet werden kann, ihr scheint sonst die ganze Masse schief zu hängen.



284. Paris, Hôtel de Bauffremont (Phot. Contet)

Jetzt nun auch gebogene Baukörper: als Halboval, dem der Giebel folgen muß, vorgezogen der Mittelabschnitt der Gartenfassade des H. de Bauffremont in Paris (Abb. 284) — diese an den Hochbarock anklingende Komposition also nicht nur in der freieren Provinz —, ähnlich, doch in doppelt geschwungener Kurve mit Halbsäulenvorlagen das H. de Beaumont in Valognes. Halbovalkurven für die Eckrisalite, das gerade Mittelrisalit sich in

285. Bordeaux, Le grand Lebrun (S. 284) (Phot. Calavas)

Viertelkreisbogen aus der Fassade heraushebend an der neuen Fassade des Capitole in Toulouse (Abb. 319) 1750—53 von G. Cammas. Auch hier wäre es unrichtig, von einem freieren Provinzrokoko zu sprechen, denn Briseux gibt 1752 in seinem schon ganz klassizistisch gefärbten Traité du Beau essentiel Taf. 37 einen ebenso modellierten Fassadenentwurf (Abb. 310), den man (selbst bei geringerer Breite) für eine proportionelle Korrektur der Cammasschen Arbeit halten möchte, wie ja auch Saint Hilarion Schloß Vaux kontrastierte (Abb. 231, 234). Daß Briseux nicht Cammas ausdrücklich nennt, versteht sich bei der vornehmen Zurückhaltung der damaligen Kritik von selbst. Eine geschwungene Hoffront gibt François II Blondel der Maison Mallet 1721 in Genf. Als mächtige Nische sich öffnend die Hoffront der Präfektur, jetzt Statthalterpalais, in Straßburg 1730—36, nach dem Brand 1870 neu hergestellt. Mit einem großen Turm im Grund der Nische das H. de Ville in Rennes (Abb. 318), dessen reiche Modellierung und Wirkung gegen eine grade, fluchtende Straße auch auf der Rückseite zu beachten ist. Ebenso wäre hier die Fontaine de la Grenelle zu nennen (S. 310). Am allerfreiesten vermag man sich in den Landhäusern und erst recht in den unbeschränkten Entwürfen für sie zu geben. Vgl. dafür J. F. Blondel, Maisons de Plaisance; Briseux, L'art de Bâtir; aber auch Boffrand, Livre d'Architecture und Delaguêpière, Recueil d'esquisses d'Architecture.

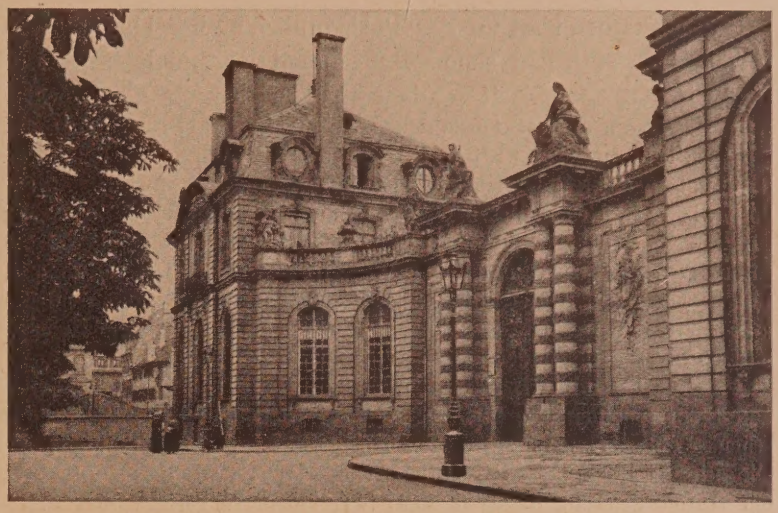
Mit dieser Schichtenbewegung vereint sich ein gegen die Mitte kulminierendes Hochführen der ganzen Baumasse, das heißt die symmetrische Durchlockerung der Aufrißkontur bei beherrschender Mitte. Der Ausdruck der Theorie lautet „faire pyramider". Bei geradezu asketischer Fassadenbildung — es handelte sich um einen Spekulationsbau für raschen billigen Verkauf — einzig dies Mittel von Boffrand für das H. de Seignelai angewendet. Ähnlich das H. de Torcy. Wie weit man auch hier die „richesse sans confusion" steigern kann, vgl. bei J. F. Blondel, Mais. de Pl. I, Taf. 41.

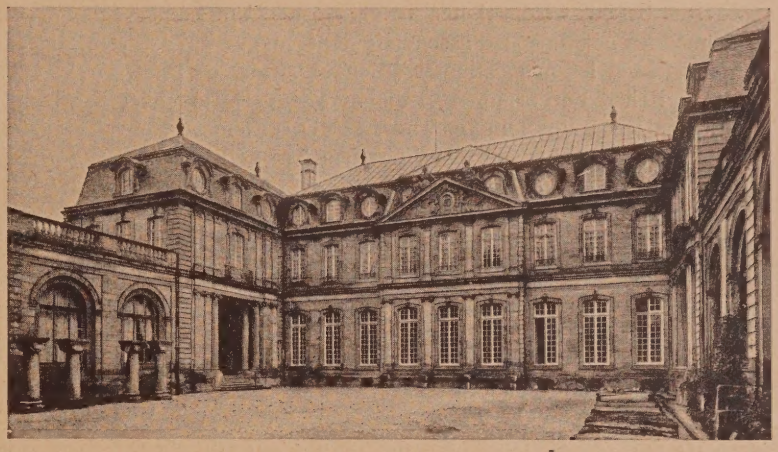
Die plastische Gesamtvorstellung faßt Hôtel, Nebengebäude, Torbau als eins zusammen, wobei die Wirkung so selbstverständlich erscheint, daß wir kaum über die Größe solcher architektonischer Leistung nachdenken. Der Reichtum des Hauptkörpers als Auftakt bereits im Hofportal mit begleitenden Seitenbauten gegeben. Anschluß der Hofnebenbauten im Vor und Zurück, Steigen und Sinken ihrer Massen, Zusammenfassung dieser Einleitung im Hauptbau, schließlich dieser plastischen Steigerung ein langsames Ausklingen gegen den Garten in Terrassen und Treppen entsprechend. Man analysiere immer von neuem das Verhältnis vom Teil zum Teil, vom Teil zum Ganzen, um diesen erstaunlichen und schließlich doch einfach-einheitlichen Rechnungen nachzuleben. Wir begnügen uns mit dem Verweis auf einige Hauptbeispiele: in Paris H. de Charost, de Bauffremont (Abb. 284), de Matignon (Abb. 263—265), de Roquelaure, in Straßburg das Schloß Rohan (Abb. 286—288). Tritt hier auf der Rückfassade gegen den Fluß auch die Kolossalordnung auf, so herrscht doch bis in die gegensätzlichen Durchlockerungen der Dachzone hinein so lebhafte plastische Beweglichkeit, die der Hofportalgruppe entspricht, daß auch hier der Rokokocharakter zum Ausdruck kommt. Das H. de Jabbach in Paris wenigstens in einer Stichfolge Marots erhalten. Besonders reich die Terrassenbildung gegen den Garten am H. de Moras in Paris. „La beauté des masses, la proportion des parties et la réunion de tout ensemble, sont les premieres considérations qu'on doit avoir dans l'Architecture pour ce qui concerne l'ordonnance" (Blondel, Arch. L. II, C. 2).

Vereint die Vorstellung im Kirchenbau wie Profanbau diese harmonisierte plastische Gruppenbildung mit dem Schwung der inneren Raumbildung, macht sie sich klar, wie Raum und Plastik ganz rein ihre Kategorie wahrend doch die gleichen Gesetze der

Körperbildung verdeutlichen, so wird man in diesem allumfassenden Schauspiel architektonischer Schöpferkraft, die sich enthüllt und zeugend im Betrachter wirkt, nur wahrhaft ergriffen verweilen können. Man möchte von einem amor architecturae intellectualis sprechen. Die Organe unserer Zeit für solche Gesamtvorstellung sind mangelhaft. Da grade ist das französische Rokoko zu ihrer Entwicklung eine unübertroffene Erzieherin, wogegen die komplizierteren Vorstellungsreihen des Hochbarocks für uns leicht die Gefahr der Verwirrung bergen. Es ist kein Zufall, daß unsere zuchtvoll sich festigende Zeit ein erneutes Interesse für die Baukunst des 18. Jhhs. bezeigt. Aber erst die Erkenntnis ihrer Gesetzlichkeit wird über blinde Nachahmung hinaus das eigene Schaffen fördern.

Der Hinweis auf diese höchste architektonische Vorstellung mehrfach bei den Theoretikern: „Un bon Architecte doit avoir des vues plus générales, et c'est au spectacle entier de son Edifice qu'il doit être le plus attentif" (Blondel, Mais. de Pl. II, 26). Nur eine vergeistigte Auffassung der Baukunst aber wird solche Leistungen vollbringen. Auch hier möchten wir ein Wort Spinozas auf den bestimmten Fall anwenden: ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum.





286—288. Straßburg, Schloß Rohan

Schließlich sind für das Rokoko noch einige Hauptbegriffe der Theorie zu vermerken, soweit über sie nicht schon einflechtend gehandelt ist. Ganz allgemein betrachtet, bindet sich diese reichere Zeit weniger in Theorien als die Klassik und der Klassizismus.

Daß man die exakt bestimmbaren, klassischen Proportionen mit feinen Mitteln differenziert, ist verschiedentlich vermerkt (Taf. XIV.). Doch stellt noch selbst für einen Giebel Blondel (Mais. de Pl. Taf. 32) bestimmte geometrische Konstruktionsmethoden auf. Am besten sei das Verhältnis von Höhe zur Grundlinie wie 1:6. Neben diesen Gesetzen hätten aber Einfluß „les raisons de convenance, de commodité, de sûreté (Konstruktion), de santé et de bon sens" (Boffrand, Liv. d'Arch. 4, 8, 10, 28, 30), womit dann dem subjektiven Geschmacksurteil der Weg freigemacht ist. Hier konnte man wirklich auf Perrault (S. 229) sich beziehen, der Unterschied ist nur ein quantitativer. Während jener die Möglichkeit offen hielt, meint man jetzt, daß die Regeln ohne die Freiheiten des génie zur froide aridité führen müßten. Dagegen sei das Nur-Modische hinderlich der Vollendung der Künste.

Eine besondere Beachtung wird dem optischen Maßstab — wie die Proportionen in Entfernung, Luft und Licht scheinen — gegenüber dem wirklichen Maßstab — den die geometrische Rechnung ergibt — geschenkt, eine Erscheinung, die ebenso in der Entwicklung der Barock- und Rokokoskulptur nachzuweisen ist. Die alte Architektur — Perrault, Levau, Mansart, Palladio, Vitruv werden gleichmäßig ohne Bevorzugung der Antike genannt, dagegen sogar von einem so reichen Gestalter, wie Boffrand es ist, Boromino und Guarini abgelehnt — bleibt vorbildlich, doch kann auch sie abgeändert werden (Blondel, Mais. de Pl. I, XV, 41).

Ein Begriff wird vollständig als formgebender ausgeschaltet: die reine Zweckmäßigkeit. „La nécessité de donner à une Maison d'oeconomie tout ce que lui convient, n'est point incompatible avec la symétrie, l'ordonnance et les proportions" (Blondel, Mais. de Pl. I, 147), wenn diese auch häufig nur schwer mit den praktischen Forderungen vereinbar seien. Darauf aber beruhe ja grade die künstlerische Leistung des architektonischen Vorstellungsprozesses (Decordemoy, Nouv. Traité 98). Die Schemata, unter denen dieser Prozeß sich vollzieht, sind eben die symétrie (Zusammenmaß der Teile im Ganzen), die vraisemblance (das einfach natürlich Scheinende, so die Teilung der Geschosse auf der Fassade), die convenance (das traditionell Übliche, in dem das konservative Element beschlossen ist, so die Abfolge der Räume), die accoûtumance (die Anpassung der Form an die Bedeutung des Baus, so keine Säulenhallen für Schlachthäuser; schön ist dasjenige, definiert später Kant, woran wir die Form der Zweckmäßigkeit finden, ohne daß wir uns dabei einen bestimmten Zweck vorstellen) und die ähnliche bienséance (der richtige Ausdruck und das passende Architekturmotiv, räumlich und plastisch genommen). Die Ordonnance (S. 264) ist das umfassendste Vorstellungsschema (Gesamtordnung, ihr geistiges Urbild die von uns stets als Summe gezogene Gesamtvorstellung).

Daß die Natur das Samenkorn der Kunst in ihre Schöpfungen gelegt, daß aber erst réfléxion und expérience der Menschen dieses Korn zum Guten oder Schlechten entwickelt haben (Boffrand, Liv. d'Arch. 4, 5), ist eine Anschauung, die uns ebenso auf ethischem Gebiet begegnet. Allerdings werden diese Gedankengänge erst von dem sentimentaleren Klassizismus verallgemeinert und auch entwicklungsgeschichtlich angewandt. Es braucht uns nicht zu kümmern, daß sie nichtsdestoweniger grundfalsch sind, denn uns liegt hier nicht ob, eine Kritik des architektonischen Vorstellens zu schreiben.

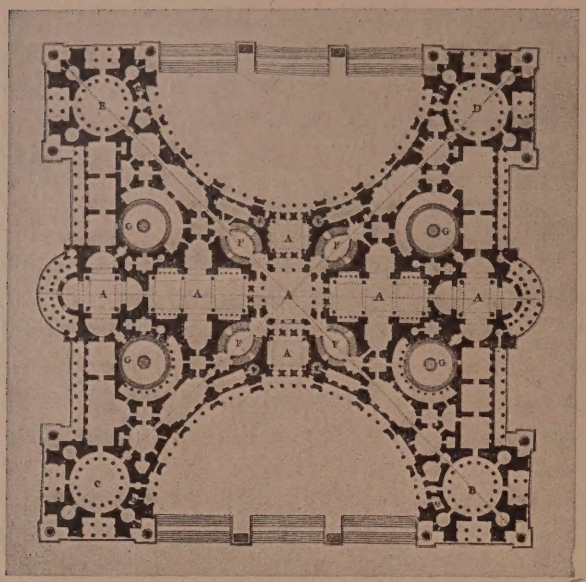
XI. Kirchen- und Hotelbauten des Klassizismus.

Der intellektuell-räsonnierende Charakter der französischen Baukunst findet seinen stärksten Ausdruck in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. Denn jetzt überwindet der Begriff die künstlerische Vorstellung (vergl. S. 129). Keine Kunstepoche bisher ist von einer so umfangreichen theoretisch-kritischen Literatur begleitet. Wir werden daher hier besonders uns auf diese zu beziehen haben, wenn wir auch aus den zahlreichen, von uns zusammengetragenen Einzelnotizen über Malerei, Skulptur und Baukunst nur einen geringen Teil und selbst diesen nur in kurzen Verweisen verwerten können, uns besonders auf die von der Baugeschichtsschreibung bis jetzt ungenutzten aber sehr einflußreichen, periodischen Publikationen beziehend.

„L'exécution est le propre de l'Artiste, et c'est au Philosophe qu'appartient la législation" meint Laugier (Obs. 4; ähnliche Äußerungen M. d. F. 1769, X², 91 und 1781, XII, 139; im „Génie de l'Architecture", Paris 1780, 13; J. d. B. an IX, Nr. 42). In dieser theoretischen Betrachtungsart wird die eigentümliche Begabung der Rasse erkannt. Andre Nationen, vor allem die Italiener, gäben wie im Rausch ihre Schöpfungen, der Franzose berichtige, runde ab, vollende die übernommenen Vorstellungsformen (Laugier, Essai 274; J. d. B. an X [d. i. 1802], Nr. 163). Die Kritik selbst wird mit dem größten Ernst und dem Verlangen nach Wahrheit gegeben. Sie ist von einer Moralität durchdrungen, die die Kritik unserer Zeit kaum mehr aufzubringen vermag, nachdem sie die Relation alles Seienden hat anerkennen müssen. Daß man mit solchem Intellektualismus nur von einem vorhandenen künstlerischen Kapital zehren kann und zu Ende kommen muß, ist der Zeit kaum klar geworden (vergl. die Theorie S. 288). Das Selbstbewußtsein des Klassizismus ist sehr hoch. Noch um 1800 hegt man angesichts der Werke von Durand, Rondelet, Viel die größten Erwartungen für die Entwicklung der Baukunst (J. d. B. an XII, Nr. 344).

Das eigene Verhältnis zu den bedeutenden Leistungen vergangener Zeiten mit der steten Sehnsucht, sichere Grundprinzipien zu finden, wird wieder und wieder revidiert. Daß man seine Vorbilder unter den monumens érigés dans un siècle plus heureux suchen solle, wünscht J. F. Blondel anläßlich der Fassade vom Oratoire (S. 258), und der leichtmelancholische Unterton des Klassizismus klingt deutlich aus diesen Worten. Toutes les découvertes sont faites dans l'Architecture; il ne nous reste plus que de parvenir à mettre de l'accord dans nos productions. Pour cela évitons les contrastes, rappellons-nous les excellens modèles de l'Antiquité, concilions leurs principes avec nos usages et les découvertes que nous avons faites concernant la distribution (J. F. Blondel, Arch. VII, C. 7). Drei Epochen kommen vor allem in Frage: die französische Klassik — dieses Anknüpfen läßt uns den Namen Klassizismus wählen —, die italienische Hochrenaissance und die Antike. Gegen Ausgang des Jahrhunderts meldet sich dann auch die mittelalterliche Baukunst.

Die Schöpfungen Perraults, F. Blondels, F. Mansarts, Hardouin-Mansarts steigen wieder über die Leistungen des Rokoko empor. Ihr erster Anwalt ist J. F. Blondel in seiner „Architecture françoise" nach seinem eigenen Wort un ouvrage immense, in dem er kritisch-historisch die französische Baukunst an der Hand meist älterer Stiche von Mariette und Marot behandelt. Über die Anerkennung der alten Meister vergl. auch die mitgeteilten Kritiken der Louvrekolonnade S. 235. Eine amüsante Kritik „aus dem Jahre 2355", die ebenfalls nur die klassischen Bauten anerkennt, im M. d. F. 1755, VII, 159. Briseux (Traité) bewundert nur die Hôtels der Zeit Ludwigs XIV. Und ebenfalls meint J. F. Blondel (Arch. L. I, C. 2) von der Baukunst dieser Zeit: tant de beaux édifices, dont l'examen ne contribue pas moins à perfectionner les Architectes de nos jours, que les ouvrages des Grecs ont servi autrefois à instruire les Architectes d'Italie — worin einmal die größte Achtung vor der Klassik, andrerseits noch eine gewisse Zurückhaltung der Antike gegenüber sich anzeigt (vergl. auch das über Ornamentik S. 278 Gesagte); die Bauwissenschaft sollte damit aufhören, immer nur nach deutscher Entwicklung urteilend, für Frankreich einzig die Antike aufs Schild zu schreiben. Gegen Boromino — Architecte de génie sans doute, mais aussi incorrect que peu sévère (J. F. Blondel, Cours I, 205) —, Bernini, Guarini beginnt man entscheidend Stellung zu nehmen, dagegen erklärt man sich für Bramante, Vignola, Palladio und mit einiger Einschränkung noch für Michelangelo. Ein wichtiges Zeugnis für diese Urteile gibt Lussault in einem langen, von uns noch verschiedentlich zitierten Aufsatz des J. d. B. an X, Nr. 131: man müsse mit Destouches sagen: „mais malgré vos défauts — je vous aime à la rage". Über römische Paläste und Palladio J. F. Blondel, Cours III, 421—35. Die Veröffentlichung von Percier und Fontaine „Palais, Maisons etc. de Rome", Paris 1802, wird begrüßt als Möglichkeit „d'importer le génie italien au milieu de l'Architecture française" (J. d. B. an IX, Nr. 34). S. Pietro bleibt auch dieser Zeit „une merveille si étonnante" (L'Av. 1762. 396). Dumonts S. Pietro-Werk erscheint Paris 1763. Der Frühbarock empfohlen von Viel, Principes 245. Daß man übrigens in Rom merkt, man sei ins Hintertreffen geraten, verrät die Äußerung des Kardinals Albani über seine Villa (S. 175) zu französischen Kunstfreunden:



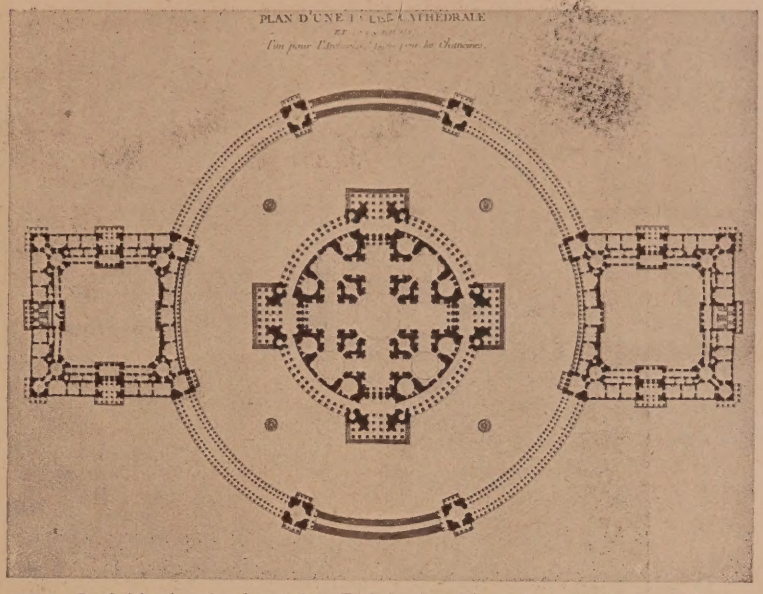
289. Académie nach M. J. Peyre 1765

„Cela n'est pas fait pour les yeux accoutumées aux merveilles de l'art française; l'idée doit vous en paraître extravagante et l'exécution détestable."

Auf den Einfluß der Antike ist wiederholt hingewiesen worden, besonders auf den Einfluß der zahlreichen Veröffentlichungen über antike Baukunst. Besser würde man fragen, warum denn gerade diese Baukunst Einfluß erlangen konnte, denn Publikationen beeinflussen noch nicht ohne weiteres die jeweilige Vorstellung und das Sich-antikisch-Fühlen beginnt erst mit der Revolution. Wir werden die Antwort darauf in Folgendem geben. Hier sei wenigstens auf die erhellende Besprechung des Werks von Leroy „Ruines des plus beaux Monumens de la Grèce" (M. d. F. 1758, XI, 192, XII, 130) hingewiesen, wo sich gerade die theoretisch entwickelnde Gesinnung von den Griechen befriedigt fühlt: ils commencent par les idées les plus simples, ils produisent enfin les pensées les plus sublimes et donnent des loix et des regles à toute la terre. Ähnlich äußert sich Guillaumot (Essai), man könne aus den griechischen Bauten „tirer quelques règles simples, claires et courtes, à l'aide desquelles l'homme le moins instruit peut juger, si un morceau d'architecture mérite l'épithète de beau." Über das Studium der griechischen Baukunst J. d. B. an IX Nr. 29: das einfache Nachahmen sei etwas Klägliches, die richtige Art sei „en pénétrer l'esprit, en diviner les raisons." Der Intellektualismus glaubt hier also ein überaus günstiges Objekt zu finden. Worin bestände nun die Begabung der Griechen? Guillaumot antwortet, in einer „subtilité particulière dans les organes optiques", und verweist auf ähnliche Äußerungen bei Winckelmann. Man ist dabei von vornherein sicher, über die griechische Antike hinauszukommen, wenn man sich nur erst einmal ernst um ihre Prinzipien bemühe, wie ja auch die (vor allem nur plastisch empfindenden) Griechen von den (räumlich empfindenden) Römern überholt seien (M. d. F. 1773, VIII, 161, 1795, XII, 231). Wie ernst man gesonnen ist, lehrt die Besprechung der französischen Ausgabe Winckelmanns Kunst im Altertum (M. d. F. 1783, I, 63 und 104). Wir möchten besonders auf sie hinweisen, da Dresdner noch kürzlich in seiner „Kunstkritik" (S. 215) meinte, Winckelmann habe in Frankreich kein Verständnis gefunden. Allerdings wird Winkelmanns Einfluß nachhaltiger erst gegen Ausgang des Jhhs. Es erscheinen in Übersetzung nach ihm 1766 „Histoire de l'Art chez les anciens" (II A. 1789, trad. p. Huber), 1783 „Remarques sur l'Architecture des anciens", und „L'histoire de l'Art de l'antiquité". Es überrascht nicht, wenn die Revolution auch der antiken Kunst gegenüber Befreiung sucht. In einem Avis aux artistes 1794 mit einer Nachschrift, gezeichnet von Barrère, Robespierre u. a., heißt es: l'Artiste ne doit pas porter jusqu'à l'idolâtrice son respect pour les Anciens; il peut être l'admirateur des Grecs, mais il ne doit pas être leur esclave. Trotzdem ist Vignons Madeleine (S. 274) der Höhepunkt dieser verstandesmäßigen Liebe. „Les anciens! Les anciens! Hors de l'antiquité, point de saluts dans les arts" (Ath. 1806). Eine Kritik an Vitruv (und Vignola) im J. d. B. 1808, Nr. 22.

Sporadische Neigungen zur Gotik tauchen zunächst im Kirchenbau (S. 274) auf, nicht ohne zugleich auf heftige Gegner zu stoßen. Empfehlung bei J. F. Blondel, Cours II, 370, obgleich er früher (Arch. L. IV., C. 9.) einen Fürsprecher der Gotik im Journal Oeconomique 1752, III, 68 entschieden abgewiesen hatte. Die Verschiedenheit der gotischen Baukunst nach den einzelnen Ländern schon beobachtet von dem anonymen Verfasser L. M. der „Temples anciens et modernes", Londres-Paris 1774, 153. Eine geistvolle Analyse dieses Baustils nach seinem Vertikalismus und seiner Raumnegation in dem angeführten, wichtigen Aufsatz von Lussault (J. d. B. an IX, Nr. 35, 36, 55, 87 und an X, Nr. 131, 136.) Daß die Gotik nur Teil um Teil gefügt habe und ihr die Gesamtvorstellung fehle, bemerkt Viel (Principes 59). Der modische Einfluß der englischen Gotik schmerzhaft-komisch vermerkt J. d. B. an XII, Nr. 359. Gotische Landhäuser zuerst von Delaborde und Bourgois 1809 entworfen, sie werden gelobt, da sie ohne Regelzwang ein freieres Gruppieren gestatten, aber auch gerade deswegen angegriffen als grande corruption de goût (J. d. B., 1809, VI, XI, XII. hier auch einige schon in Paris bestehende, gotisierende Bauten genannt). Der Historiker wird nicht ohne Vergnügen den Humor der Zeit vermerken, die heut in der Kontroverse Muthesius-Ostendorf

den gleichen Kampf um das Landhaus noch einmal hat aufleben lassen. Im gleichen Jahre 1809 erscheint Huets „Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes", und ebenso bereitet Legrand im „Essai sur l'histoire générale de l'architecture", erschienen als Textband zu Durands „Recueil et Parallèle des Edifices", der Gotik den Weg. Die jetzt sich rasch mehrenden baugeschichtlichen Handbücher haben ein weiteres für das Aufkommen dieses Stils getan, wir müssen uns jedoch versagen, auf die höchst interessante Rezeption der Gotik hier näher einzugehen (vergl. S. 274). Doch sei noch bemerkt, daß auch die „légèreté de la construction" einer Zeit, die zum Eisenbau übergeht (S. 303), imponieren muß (Guillaumot, Considérations sur l'état des Beaux-Arts à Paris, Paris an X).



290. Cathédrale, Archevêché, Palais des Chanoines nach M. J. Peyre

Rokoko und Klassizismus laufen ganz allmählich ineinander über. Der strenge Briseux bildet 1752 als Anhang seines Traité eine ganze Anzahl reicher Rokokodekorationen ab, und trotz mancher Bemängelungen wird man auch bei J. F. Blondel (Arch., Livre Nouveau) keine eigentlichen Anfeindungen finden. Boffrand gilt ihm als ausgezeichneter Meister. Nur die extremen Erscheinungen, wie Meissonier, Oppenordt, werden mit dem gleichen Gefühl wie Boromino abgelehnt. Eine entzückende Satire gegen beide im M. d. F. 1755, II, 148, wo ihre Anhänger mit prahlenden Reden auftreten. Ihre Ablehnung auch von J. F. Blondel (Cours IV, LI). Erst 1797 grenzt Viel (Principes 80) eine Epoche von etwa 1700—1750 ab. Die Zeit um 1715 ist für ihn die décadence d'Architecture. Ähnlich J. d. B. 1808, VI: L'art a dechu constamment depuis la mort de Mansard jusque vers la moitié du dix-huitième siècle. Für die Baukunst von 1750—89 eine Einteilung nach Bauten, die sich wenigstens vom Lächerlich-Grotesken früherer Zeiten fern gehalten, und solchen, die in der neuen Gesinnung als erhabene Meisterwerke geschaffen seien, wie das Panthéon, J. d. B. 1808, Nr. 18. Während in Italien Vorstellungs- und Gestaltungskraft sichtlich erlahmen, auf die Gewalt der Anspannung naturgemäß ein Absturz folgen muß — wir sprachen darum nur von einer Spätzeit —, bewahrt Frankreich zunächst die Kraft und den Reichtum der baulichen Vorstellungen. Hier hatte das Rokoko nicht die extremen Leistungen vollführt, eine gleichmäßige Höhe im baulichen Schaffen war von vielen erreicht worden und grade durch die theoretische Beschäftigung war eine feste Tradition gebildet, die nun fortwirkt. So finden sich auch noch Raumkompositionen von ganz gewaltiger Leistung, und grade nach dieser Seite ist es die antike römische Baukunst, die fördernd die Vorstellung anregt. Man sehe darauf hin die Oeuvres d'Architecture von M. J. Peyre, Paris 1765 durch, „die Frucht von italienischen Studien". Mit seinem Akademiegebäude (Abb. 289), das alles enthalten soll, was zur Erziehung der Jugend nötig — eine verjüngte Abbaye de Thélesme Rabelais" —, verrät er die Richtung dieser Studien: die Kaiserthermen in Rom. Vgl. auch M. d. F. 1773, VIII, 161, wo M. J. Peyre sich über die Distribution (Raumgruppierung) der Antike und Moderne äußert. Immerhin überträfen die Franzosen in der Kunst der Distribution selbst die Antike (Jombert,

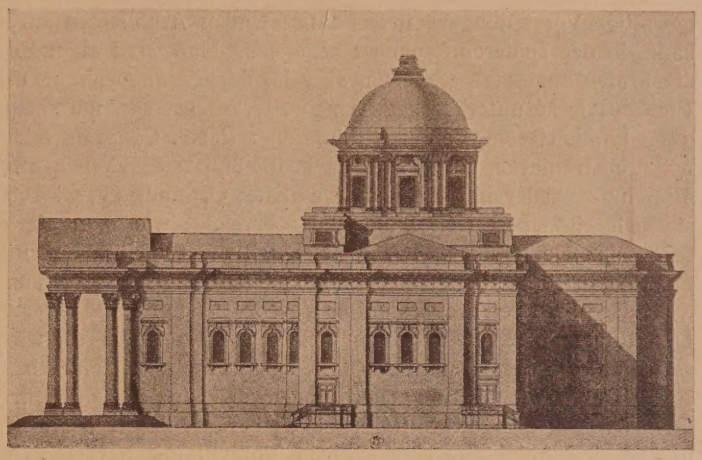
291. Paris, Panthéon

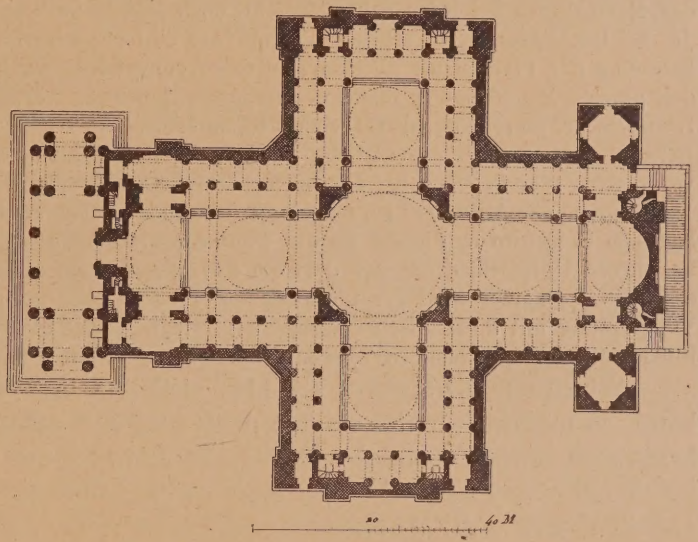
Arch. Mod. L. VI, 90 ff.). Es entspricht dem Raumreichtum des frühen Klassizismus, wenn gleichzeitige Maler wie etwa Gabriel de Saint-Aubin noch vielentwickelte Innenansichten geben, die sie allerdings mit ihren Mitteln malerisch auflösen. Ähnliche Verwertung antiker Thermenmotive in den Skizzen von Robert. Ein schönes Blatt besitzt von ihm die Albertina in Wien, andres im Cab. des Estampes in Paris. Erst nach und nach wandelt sich der Raumausdruck infolge andrer Interpretation der körperbegrenzenden Flächen.

Für den Kirchenraum von Laugier (Obs. 185) reiche Anordnungen verlangt. Die klassizistischen Bedenken erhebt sein literarischer Gegner Frézier, Generalbefestigungsdirektor der Bretagne: verwirrende Lichtführung könne die Raumklarheit trüben (M. d. F. 1755, V, 143). Die große Leistung, mit der man sich bewußt neben S. Pietro in Rom und S. Paul in London stellen will, ist S. Geneviève (Abb. 291—294), später zum Panthéon umgewandelt, in Paris. Pläne 1755 von J. G. Soufflot, Bauausführung 1764—90, nach Soufflots Tod 1780 Bauleitung durch seinen Neffen F. Soufflot, Rondelet, Brébion u. a.

Der Bauintendant Ludwigs XV., Marquis de Marigny, wünscht ein Werk, das alle bisherigen Kirchenbauten überträfe „par la beauté et la régularité de l'architecture qui, à cette époque, fait de nouveaux pas vers de la perfection" (Rondelet, Mémoire historique sur le Dôme du Panthéon français). Er bereist mit dem Geleit verschiedener Künstler Italien, unter diesen auch Soufflot, dessen Pläne 1757 graviert werden. Die Frage, ob einige Entwürfe Bramantes für S. Pietro von Einfluß gewesen sind, oder ob Soufflot wie Bramante aus dem Studium der antiken Denkmäler zu seiner Anordnung gelangt, beantwortet sich zugunsten der letzten Möglichkeit. Soufflot hat sich ausschließlich dem Studium der antiken Bauten gewidmet. Als erster mißt er die Tempel vom Paestum auf; seine Aufmessungen benutzt der Engländer Major 1767 für sein Werk Paestum, 1769 franz. erschienen, das sich den Werken von Wood und Dawkins über Palmyra und Balbek 1753–57, von Leroy über Griechenland 1753, engl. von Sayer 1759, von Adam über Spalato 1764, von Stuart und Revett 1762 über Athen anschließt. Hier sind die Grundlagen für die antik-reine Formensprache des Panthéon zu suchen, die weit über Bramante hinausgeht, ebenso aber auch ist die Raumrhythmik hieran geläutert. Ja, es wird sich zeigen, daß die besonderen Raumanschauungen des antiken Barocks nicht ohne Einfluß geblieben sind.

Der erste Einwurf ist ein ganz regelmäßiger Zentralbau über griechischem Kreuz, zunächst noch ohne Kuppel (Nouv. 1805, 241, 261, nach einem Aufsatz im Journal de l'Empire). Sehr bald entschließt sich aber





292. Paris, Panthéon, früher Entwurf
293. Desgl., Grundriß vor dem Umbau

Soufflot bei der weiteren Durcharbeitung seines Entwurfs für ein solches Zentralmotiv, doch muß er nun die vorher gleichmäßige Folge der Säulenumgänge durch die verstärkten Kuppelträger unterbrechen, von denen die früheren Säulen aufgezehrt werden. Diese Entwicklung läßt sich noch jetzt deutlich im Grundriß ablesen, gerade dieser Bau ist ein vorzügliches Beispiel für die sich immer weiter komplizierenden — und zugleich sich läuternden — Vorstellungen des entwerfenden Architekten. Die zentrale Pendentivkuppel mit Tambur von etwas über 20 m Durchmesser ruht auf vier knapp bemessenen dreieckigen Pfeilern, deren Ecken je drei Dreiviertelsäulen bezeichnen. Die verwegene Kühnheit dieser Konstruktion — auf jedem Pfeiler ruhen 3647000 kg —, hat sogleich Bedenken erregt. Patte (Memoire sur la construction, Paris 1770) vor allem hat diese Träger als zwei- bis dreimal zu schwach angegriffen. Gegenäußerungen, Untersuchungen, Berechnungen, wo der Mathematik noch die Unmöglichkeit vorgeworfen wird, sichere statische Resultate zu finden – folgen sich rasch: Soufflot fordert sogar Patte zu einer Wette heraus. Leider behielt letzterer später recht, die Pfeiler mußten beträchtlich verstärkt werden, so daß selbst die Dreiviertelsäulen verschwanden, die Pfeiler sich in die Schiffe hineinschieben (Abb. 293:291) und nun Pilastergliederungen den Rhythmus des Säulenwaldes unterbrechen (vgl. über diese Kontroversen M. d. F. 1770, VI, 126; VII, 179; VIII, 197; X, 179; 1772, IV, 183; VI, 197; IX, 174; 1795, I, 107; J. d. P. 1797, 492; an IX, Nr. 83, 85; an X, Nr. 135; Athen. 1806 — wo man auch die geistreichnoble Art der Entgegnungen nicht unbeachtet lassen möge). Die Kuppel mit dreifacher Schalung ganz massiv. Durchblick durch die kassettierte erste Halbkreiskuppel auf das Deckengemälde der zweiten parabolischen Kuppel. Die Art der Konstruktion auch ästhetisch ein Meisterwerk. — Die Aussicht von hoch oben über Paris unendlich, unvergeßlich.

Die Pfeilerdreiecke der zentralen Hauptkuppel bestimmen die Kreuzarme. Diese legen sich als Quadrate an, ihr Kuppeldurchmesser entspricht jedoch nur der Breite der Hauptkuppelarkaden. Die Nebenkuppeln ruhen auf je vier Säulen (konstruktiv gesprochen natürlich auf dem Säulenviereck), so daß ein erster Umgang entsteht. Statt Gleichheit der Kuppeln in dieser Fünfergruppe also an den Mittelraum erster Ordnung eine Raumgruppe zweiter und dritter Ordnung gefügt. Die Vorstellung dieser Raumgruppe von drei Ordnungen wird kompliziert dadurch, daß nur die Hauptkuppel, die Kuppeln der Arme und der Tonnenbogen zwischen ihnen über gleichem Niveau sich wölben, die Reste der Umgänge um fünf Stufen erhöht sind. Die Raumwirkung dieser Umgänge wird weiter dadurch aus dem Metron zum Rhythmus überführt, daß nur die Eckquadrate horizontal eingedeckt sind, zwischen diesen je drei Quadrate unter einem Tonnenbogen, gleichend dem zwischen Haupt- und Nebenkuppel, zusammengefaßt sind. Über dem horizontal eingedeckten Säulenviereck dann wieder ein kleiner Kuppelraum, der sich mit Stichkappen in die großen Tonnenbogen verschlingt (Abb. 291). Damit gewinnt diese Raumgruppe eine Fülle von Komplizierungen, die eine ganz

gewaltige Vorstellungskraft des entwerfenden Architekten anzeigen, schon solchen Vorstellungen wird man kaum in der späteren Baukunst begegnen. Nun wird einmal die Zirkulation innerhalb eines Umgangs durch die Stufen abgesetzt, weiterhin aber ist der Zusammenhang dieser ersten Umgänge untereinander durch die Pfeilerdreiecke unterbrochen. Um weiterzuschreiten, muß man in einen zweiten horizontal eingedeckten Umgang hinübertreten, der eine Raumfolge vierter Ordnung bildet. Wiederum aber ist auch in ihm eine gleichmäßige Zirkulation unmöglich, da in die äußersten Kreuzarmecken Treppen und Nebenräume eingebaut sind. Man muß wieder in die Raumfolge dritter Ordnung zurücktreten. So ist ein stetes Durcheinanderspiel dieser an sich einfachen vier Raumfolgen erreicht, wie man sie auch im antiken Barock findet, wobei doch jeder einzelne Raumabschnitt in sich vollendet bleibt. Mit Rücksicht auf den Kult gegenüber dem ersten Entwurf bei der Ausführung Eingangs- und Chorraum verlängert um ein Joch mit querovaler Flachkuppel „par des parties en arcades qui ne s'accordent point avec le genre en collonnes adopté qour le nef" (Rondelet). Die zahlenmäßige Nachrechnung dieser Raumgruppe müssen wir uns in Rücksicht auf den Umfang dieses Bandes versagen, die des Grundrisses (ein Quadratnetz) ist einfach. Vgl. die Veröffentlichung von Dumont 1781.

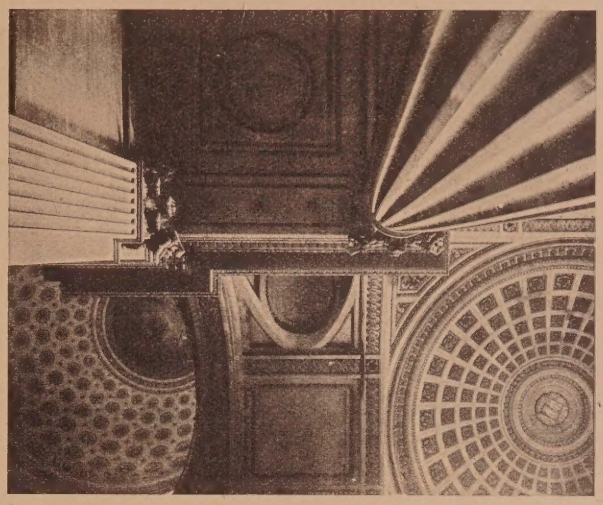
Durch alle diese Verflechtungen löst sich aus dem für den ersten Anblick so einfach erscheinenden Grundriß ein überreiches Raumgebilde heraus, das man erst, im Raum stehend, recht gewahr wird, obgleich unsere gute Abbildung eine leidliche Vorstellung zu vermitteln vermag. Fast berauschend wirkt das Spiel der Raumkurven bei jeder Schrägansicht, doch nur, wenn man sich der Mühe einer Vorstellung unterzieht. Ja, bei flüchtigem Sehen scheint alles überaus einfach, leichtfaßlich. Woher dieses? Weil die dekorative Behandlung der Flächen die allerklarsten Gliederungsmittel wählt (Abb. 294), und mit ihrer Hilfe das Auge den ganzen Raumkomplex mühelos auseinanderzunehmen vermag. Hier finden wir den schönsten Erfolg französischer Darstellungskraft reicher Raumformen. In Italien selbst bei einfacheren Raumgebilden durch die Behandlung der raumbegrenzenden Flächen eine Erscheinung erreicht, die der rezeptiven Vorstellung Mühen verursacht; hier dagegen bei unerhörtem Durcheinanderspiel einzelner, doch jedesmal in sich klar geformter Raumkörper alle Mittel auf ein müheloses Erreichen solcher Vorstellung verwandt. Fühlt sich Willich (Handbuch) in S. Spirito in Florenz an das Panthéon erinnert, so gedenkt auch er der Klarheit dieses Baus. Der ungeheure Unterschied ist, daß dort ein einfaches System einfach gegeben ist, hier ein kompliziertes einfach erscheint. — Leider wird der Eindruck von Jahr zu Jahr mehr durch eine zum Teil wilde Ausmalung und Vollstopfung mit theatralischen Gruppen zerstört. Selbst die Bilder eines Puvis de Chavannes sind in ihrer illusionistisch-raumöffnenden Wirkung hier widersinnig und unmonumental.

Schien uns die Superga (S. 118) vielleicht das plastisch schönste Werk neuerer Baukunst, so möchten wir das Panthéon als eine der schönsten nachantiken Raumoffenbarungen bezeichnen. Schon beim Erscheinen der Entwürfe war man sicher, daß nach vielen Jahrhunderten noch dieses Werk als eines der bedeutendsten französischer Baukunst gelten werde (M. d. F. 1755, VII, 159).

Eine reiche Kircheninnenraumbildung, hineinkomponiert in einen Kreisumriß, bei M. J. Peyre 1765, Oeuvres (Abb. 290). Auch hier noch alle Zeichen antikbarocker Anregung. Ein griechisches Kreuz mit Zentralkuppel und kuppliggewölbten Armen der Ancien Carmel, jetzt Justice de Paix 1780 in S. Denis. An die Wand angestellte Säulen mit kräftigem Architrav, von dem sich das Gewölbe erhebt, bereichern hier den Raum der Arme, doch beginnt jetzt schon mit der einfacheren Flächenbildung auch die Vorstellung des Raums sich zu vereinfachen. Ähnliches bei Delafosse, von dem die Bibliothek des Kunstgewerblichen Museums in Berlin die Handzeichnung eines zweigeschossigen Kreisraums mit Umgängen unten und oben bewahrt. Nur noch eine Aneinanderfügung klarer Raumblöcke ist die Chap. Expiatoire, die Sühnkapelle für Ludwig XVI., in Paris 1816—26 von Percier und Fontaine.

Im Langhausbau die gleiche Entwicklung. Einige prächtige Entwürfe von dem alten J. F. Blondel im Cours, III, Taf. 53, 54. Seine Kombination von Zentralbau und Langhausbau für die Abteikirche S. Louis in Metz, Cours III, Taf. 60, 61, mit wundervoller Rollung der horizontalen und vertikalen Raumkurven, kam nicht zur Ausführung. Wie er versichert, ist diese Leistung das Ergebnis von sechs Vorentwürfen. Eine bedeutende Raumwirkung hätte auch die Madeleinekirche für Paris, 1763 von Contant d'Ivry beg., ergeben,

doch kam der Bau nicht über die Unterbauten hinaus. Sehr vereinfacht diesem Entwurf gegenüber, doch immer noch von gewaltiger Wirkung, die Kathedrale von Arras (Taf. XVI), ursprünglich als Abteikirche 1755 von Contant d'Ivry beg., seit 1800 Kathedrale, voll. 1830, zerstört 1915.

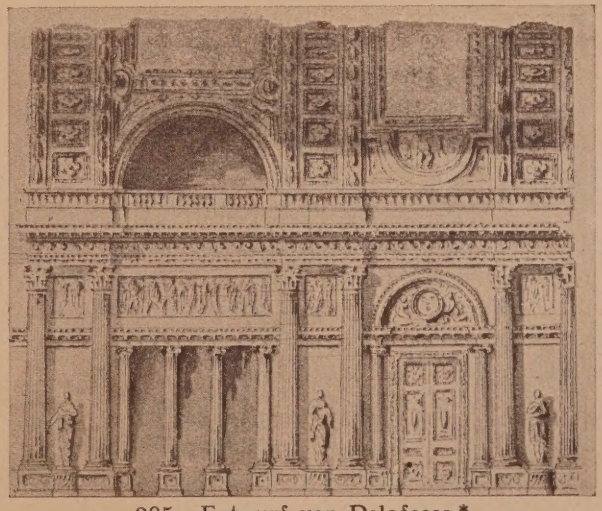


294. Paris, Panthéon *

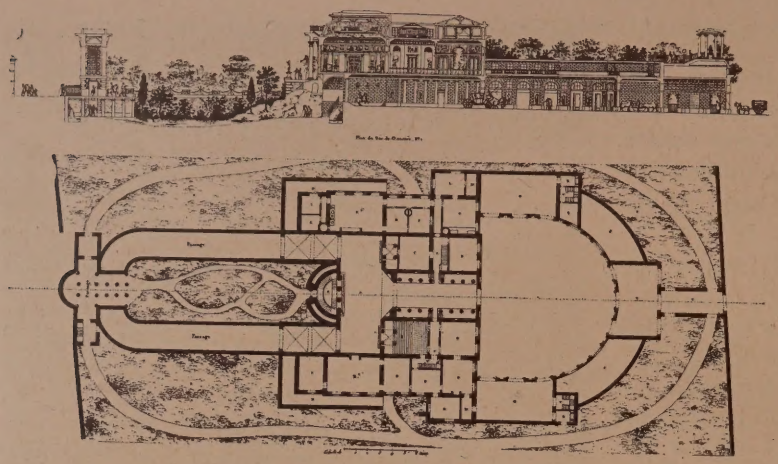
Das Schiff von den Seitenschiffen durch eine Säulenreihe mit Architrav getrennt, die Gurten der Wölbung setzen auf Pilastern auf: die hochgehobenen Segelgewölbe werden so nicht durch die Stichkappen der Fenster zerschnitten. Seitenschiffe begleiten die Querschiffe, sind aber nicht auf ihrer Stirnseite herumgeführt, ebenso den Chor, an den sich eine besondere Chorkapelle anschließt. Eine Betonung in dem gleichmäßigen Ablauf dieser Raumreihen für die Vierung erreicht: aus dem Bündel der drei Säulen schieben sich zwei gegen Schiff und Querschiff vor. Man verdecke mit der Hand einmal die untere Raumfolge, dann die obere, um die Stärke eines solchen rhythmischen Elements in sonst ruhigen Raumreihen abzuschätzen.

Die Schlichtheit der altchristlichen Basilika schwebt Chalgrin beim Bau von S. Philippe du Roule in Paris vor. Seine Pläne 1768 von der Akademie gebilligt, 1774 Grundsteinlegung, voll. 1784, die Chorkapelle zugleich mit Umgestaltung des Chors 1845 von Godde. Noch bescheidener die Kirche in Nérac 1780. Als Anlehnung an den Gesùtyp ist La Daurade in Toulouse 1773—90 zu nennen, mit Halbkreisapsiden als Querarmen und tiefem Chor. Die hohen Fenster dringen noch hier mit elliptischen Quertonnen in die Längstonne des Schiffes ein. Die Vierung, durch breite Gurten von Langhaus und Chor getrennt, kreuzgewölbt. Die Ausmalung als Kreuzrippengewölbe möchten wir für später halten, doch ließ sich bei unsrem Besuch wenig erkennen. Ebendort ausgemalt die Kuppel der Egl. des Chartreux von L. F. Cammas. Perspektivische Deckenbilder verurteilt J. F. Blondel (Cours III, 419).

Die Raumform wird immer einfacher. Der rechteckige Festsaal für die Hochzeit des Dauphin mit Marie Antoinette 1770 von Chalgrin im Auftrag des österreichisch-ungarischen Gesandten (Zeichnung in der Hofbibliothek in Wien, verschiedene Stiche im Cab. des Estampes in Paris) hatte hinter die Säulenreihe einen zweigeschossigen Umgang gelegt und die Decke perspektivisch ausgemalt. Man glaubt, in diesem Saal le style majestueux des Grecs et des Romains wiederzufinden, und stellt mit Befriedigung die Proportion von Breite zu Länge wie 1 : 2 fest, die Vitruv für Basiliken gefordert habe (M. d. F. 1770, VII. 200; L'av. 1770, 385). Auch die Ähnlichkeit mit dem Temple in Charenton dürfte nicht zufällig sein. Der Friedenstempel 1802 auf den Champs Elysées



295. Entwurf von Delafosse *



296. Paris, Hôtel de Thélusson 1780 Ledoux

ist nur noch eine große Halle, erfüllt von dem Glanze unzähliger Kronleuchter (J. d. B. an X, Nr. 144, 156). Auf einfache Saalwirkung ist auch der Innenraum der neuen Madeleine, beg. 1809 von Vignon, voll. 1842 von Huvé, abgestellt.

Nachdem Contant d'Ivry den Bau (s. oben) begonnen und nach seinem Tode Couture die Leitung übernommen hatte, der von dem lateinischen Kreuz zum griechischen — also zum Zentralbau — überging, war der Bau kaum über die Fundamente hinaus liegen geblieben. Napoléon faßt den Plan, nachdem verschiedene Vorschläge für die Benutzung der Fundamente gemacht waren — hieraus auf eine Gleichgültigkeit zwischen Form und Zweck zu schließen, wäre verfehlt —, auf ihnen ein Monument de la Grande Armée, einen Temple, zu errichten. (Der Bau erst später für kirchliche Zwecke adaptiert.) Das Dekret darüber aus Posen vom 2. Dez. 1806. Die ausführlichen, von ihm redigierten Bedingungen des Preisausschreibens im gleichen Monat veröffentlicht. Die ersten der elf Preisträger sind Beaumont, Vignon, Gisor, Peyre, wobei in dem Gutachten vermerkt wird, daß Vignon das Programm nicht eingehalten. Doch Napoléon bestimmt bei einem kurzen Rundgang mit einem Fingerzeig seinen Entwurf zur Ausführung. Auch Vignon ist wie Perrault von Hause aus kein „Fachmann", im Mercure de France wird ausdrücklich vermerkt, wieviel gerade die Baukunst den Nichtfachleuten zu verdanken habe. Das Projekt zur Ausführung genehmigt 1808, mit dem Bau begonnen 1809. (Vgl. die eingehenden Nachrichten im M. d. F. 1800, XII, 569; 1807, I, 43; III, 527; IV, 86; VI, 516; VII, 37; Athen. 1807; J. d. P. 1808, 708; Nr. 14; für den Contantbau Patte, Mémoires.) — Drei quadrate Kuppelräume sind hintereinander angeordnet, deren Zwickel auf Säulen aufsetzen. Auf den Seiten Nischen, die den Arkadenbogen folgen, als Abschluß im Grunde eine Halbkreisapside. Diese Raumform ist eingestellt in die Kopie eines antiken Tempels, für den Vignon die Anregung aus dem idealen Stich Marots des Tempels von Balbek, dann aus dem erwähnten Friedenstempel genommen haben mag. Damit aber ist zum erstenmal der Bruch zwischen räumlicher und plastischer Vorstellung erklärt, und hier liegen die Wurzeln für die Bautechnik des 19. Jhhs. Denn ist auch noch beidemal eine einfache räumliche und plastische Form gegeben, so haben Proportionen und Rhythmen beider miteinander nichts mehr gemein, jede könnte man sich ohne Schaden für das Ganze anders denken.

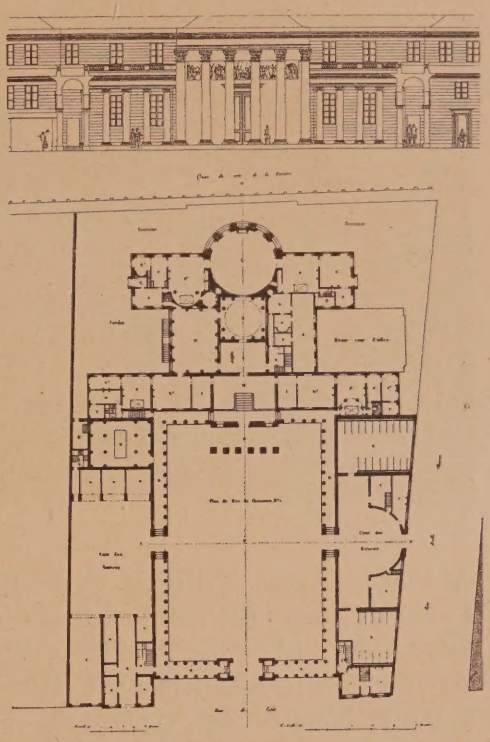
Nur ein Hallenraum der protestantische Temple in Toulouse um 1810. N. D. de Lorette in Paris 1823—36 von Lebas imitiert, selbst mit einer Kuppel im Chorhaupt, noch sorgsamer als S. Philippe du Roule den Eindruck einer altchristlichen Basilika: die Repetition der historischen Stile ist eröffnet.

Mit der mittelalterlichen Baukunst befreundet man sich zunächst gefühlsweise.

Laugier (Obs. 117) meint, ob man nicht gut täte, für das Innere der Kirchen die gotischen Anregungen zu übernehmen, das Äußere allein in klassizistischem Stil zu bauen. Wie weit man gotische Raumproportionen nachbildet, zeigt u. a. die Kathedrale von Arras (Taf. XVI). Ausgleiche zwischen Spätrokoko und Gotik schon bei den Neudekorationen (S. 240). Die Erziehung zur miftelalterlichen Baukunst gefördert durch Restaurationen, so S. Amand in Rodez 1758 von Cassagnes, die Kathedrale von Alais, S. Just in Narbonne. In Raumbildung trotz Vierungskuppel gotisierend S. Glossindis in Metz 1752 von Louis und Barlet. Gotisierende Kaufbuden 1772 am Straßburger Münster von Götz. Ein gotisches Portal für die Kathedrale von Bordeaux von Latrigue 1776. Er verlangt in einer gleichzeitigen Schrift, daß eine gotische Kirche nur einen gotischen Portalbau haben dürfe, während noch J. F. Blondel 1768 der Kathedrale von Metz ein klassizistisches Portal vorlegt, das erst in unserer Zeit einem „gotischen" weichen sollte. Gotische Kirchen böten „par leur légèreté apparente et leur élévation prodigeuse" Schönheiten dar, die man vergeblich in den modernen Bauten suche.

Von den Hôtelbauten dieser Zeit in Paris ist unendlich viel der Revolution, späteren Stadtkorrektionen und einer spekulativen Geländeausnutzung zum Opfer gefallen.

So das bedeutende H. de Thélusson 1780 von Ledoux beim Durchbruch der Rue Laffitte verschwunden, doch vermag man sich wie für viele andere nach den Aufnahmen von Krafft und Ransonnette (Abb. 296) eine genügende Vorstellung zu machen: Statt des Hofes ein vertiefter Garten mit Teich und Hügeln, vom Eingangstor hier Treppen hinabführend, dann zwei Rampen, die hochgelegen den Garten umfassen, für Fußgänger und Wagen. Zusammenführung der Rampengänge unter dem im Halbrund vorspringenden Hauptsaal des Hôtels in einen großen Rechteckraum, hier vom tieferen Garten her Treppenaufgänge endigend, in der Achse der Rampen der Eingang zur Haupttreppe und zu einem gleichartig ausgebildeten Nebenzugang. Dann ein breiter säulengefaßter Korridor zu dem im Halbrund geschlossenen Wirtschaftshof führend, von dem ein Ausgang zur hinteren Straße geht. Diesen räumlichen Kombinationen entspricht die reiche Gruppierung der Massen.

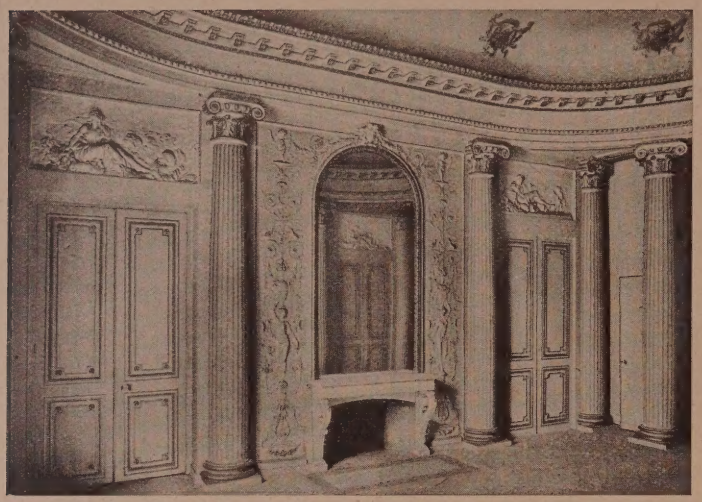


297. Paris, Hôtel de Salm Rousseau-Peyre 1782-89

Der Reichtum der räumlichen Anordnung, wie ihn auch Laugier (Obs. 188. 193) wünscht und wie der eben erwähnte Bau zeigt, ist also noch im letzten Viertel des 18. Jhhs. zu finden, im allgemeinen aber wirkt die besondre Auffassung der Raumkörper als einfache Kuben auch auf die Gesamtordnung von Hof, Hôtel und Garten ein. Der Hof wird streng rechteckig, das Hofportal bevorzugt statt der Kurvenlinien im Grundriß die graden Linien. So das H. de Narbonne 1765 von Antoine, mit gleichmäßigen Remisen rechts und links, noch strenger das H. de Condé 1786 von Brongniart. Bezeichnend der Übergang vom kurvierten zum gradlinigen Portal beim Umbau des H. de Bourbon (S. 245). Gleichmäßig von Säulen umgeben der Hof des H. de Salm (Abb. 297) jetzt Pal. de la Légion d'honneur 1782—89 von Rousseau, voll. von A. F. Peyre, nach dem Brand 1871 (Inneres verloren) neu erbaut.

Gegen die Straße die Kolonnaden offen, ein hoher, kräftiger Bogen in der Mitte korrespondiert mit den Stirnseiten der Flügelbauten. Vor die Mitte des Hotels eine Säulenhalle höher als die Kolonnaden gelegt, die dem strengen Torportal gegenüber wenigstens soviel einladende Zugänglichkeit aufweist, wie sie der kühlen Formgebung des Klassizismus erreichbar ist.

Daß man nur der Distribution statt auch den Fassaden seine Aufmerksamkeit schenke, beklagt J. F. Blondel (Cours I, XVIII). In ihren Hauptzügen bleibt diese jener der Klassik (J. F. Blondel, Cours IV, 100—129 verweist auf Hardouin-Mansart) und des Rokokos gleich, doch findet man jetzt häufig zentralisierende Elemente in der Raumgruppe: zwischen Vestibül und Salon wird ein zentralgebildeter Saal eingeschoben, der nur von oben beleuchtet ist. Er legt ein mittleres Achsenkreuz fest. Der erneute Einfluß Palladios ist unverkennbar, und noch 1805 sucht Rondelet aus dem Vergleich eines modernen Baus mit einem palladianischen Bau ein gutes Resultat zu ziehen (L'art de Bâtir). Für die Raumvorstellung ergibt sich damit eine einfachere Form, als wenn der Kreuzungspunkt nach einer Richtung in den Salon verschoben wird und die Enden der Querachse wiederum Ansatzpunkte für neue Raumachsen parallel zur Hauptachse werden (Abb. 265). Denn die beherrschende Raumform liegt im

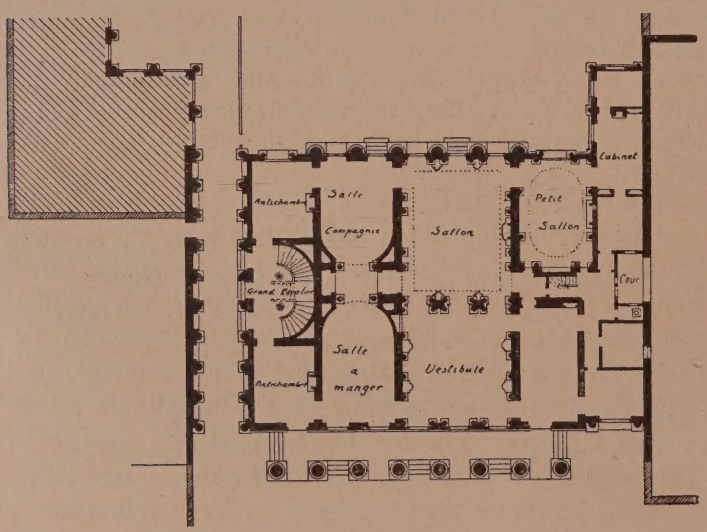


298. Paris, Hôtel de Gallifet (Phot. Contet)

Schwerpunkt des ganzen Körpers. Allerdings finden sich der praktischen Nutzbarkeit der Räume wegen diese Achsen oft nur angedeutet: H. de Thélusson (Abb. 296), H. de Salm (Abb. 297), rein durchgeführt im verschwundenen H. de Soubise II 1788 von Cellérier. Entwicklung dieser Raumachse bei einem Eckhause in Folge eines kreisrunden Vestibüls, eines durch drei Geschosse reichenden ovalen Hauptsaals und einer zweiläufigen Treppe in der (zerstörten?) Maison Montmorency 1772 von Ledoux.

Über die Art der Gruppierung der Einzelräume zueinander findet man vortrefflichen Aufschluß in der Kritik J. F. Blondels am Anbau des H. de Villeroy (Arch. L. II, C. 4), um 1721 erb. von Aubry, Anbau 1746 von Leroux. Jeder Raumteil soll klar geformt neben dem andren liegen, die Achsen eines jeden auf die andren Bezug nehmen. Vgl. auch die Angaben in Jomberts Arch. Mod. L. VI, 90 ff.: qu'en passant de l'une à l'autre piece il s'offre toujours en face, entierement et non en partie, un objet marqué, tel qu'une porte, une fenêtre, une cheminée ou un trumeau. Gern zwei benachbarte, auf einer Seite zur Nische ausgerundete Räume so zusammengelegt, daß diese Nischen gegeneinanderstoßen und hier ein Durchgang beide Räume mit einander verbindet: H. de Gallifet (Abb. 299) 1775—96 von Legrand. Daß mit diesen Harmonisierungen und Zentralisierungen eine ganze Menge kleiner, höchst winkliger Nebenräume entstehen, findet man nur zweckmäßig.

Als Grundriß der Einzelräume tauchen jetzt neben Rechteck und Oval häufig Quadrat, Kreis, regelmäßiges Achteck auf. Die Ausrundung der Ecken, ein Flüssigmachen des Raums, wird vermieden, eher noch eine Abschrägung mit Nische gegeben. Die Fenster verkleinern sich, der Innenraum soll hier nicht unbehindert austreiben. Man tut sich darauf etwas zugut, das fantastique de la férie der Rokokoräume zu meiden, denn „c'est là que l'architecture au lieu d'être une muse belle et sevère, n'est plus qu'une jolie et trop agaçante courtisane" (J. d. B. an IX, Nr. 34). Über Zimmerproportionen vgl. J. F. Blondel, Cours IV, 200. Über die für die Raumwirkung ausschlaggebende Behandlung der Wände und Decken siehe S. 278—80.



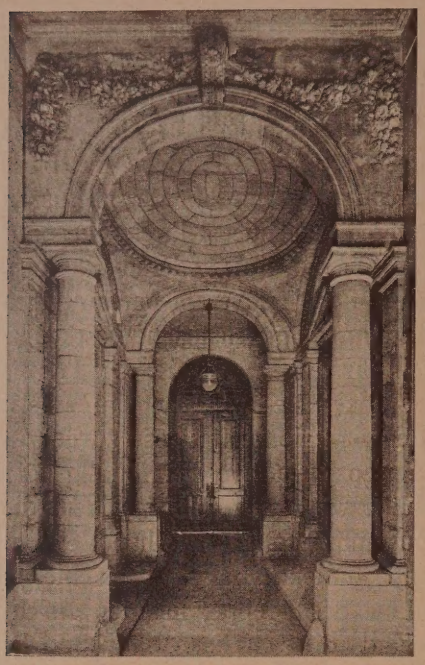
299. Paris, Hôtel de Gallifet

Das Rokoko hatte den Treppen-

raum in dem Raumgefüge isolierend behandelt. Man wird von vornherein annehmen können, daß der Klassizismus dieses isolierte Stück noch weiter in sich ausklärt. J. F. Blondel (Cours IV, 287 ff.) meint, daß von allen Treppenräumen die über einem quadratischen oder rechteckigen Grundriß die besten seien. In einen Kreisraum hineingebaut eine solche Treppe im H. de Sassenay in Dijon. Eine schöne Spiraltreppe im H. de Boyer-Fonfrede in Bordeaux von V. Louis. Eine ungebrochene, breite Prachttreppe im H. de Thélusson (Abb. 296). Jedoch bezieht sich, wie wir sahen, dieses vereinfachende Klären nur auf die Erscheinung des einen Raumes, nicht aber auf sein Verhältnis zu den anderen Räumen. Hier gibt nun sogar der französische Klassizismus anfänglich noch reichere Kombinationen als das Rokoko, und wir möchten diese der üblichen Anschauung entgegenstehende Erkenntnis noch einmal ausdrücklich vermerken. So nimmt man auch für die Einfügung der Treppe in das Raumkonzert Anregungen aus Italien und aus der Antike: sie wird achsial, meist zweiläufig eingefügt. Ja, man braucht nicht einmal auf den Privatbau Italiens zurückzugehen, da lange für öffentliche Bauwerke (S. 294) diese repräsentative Einfügung der Treppe bei mehrgeschossigen Bauten auch in Frankreich üblich war. Die Schwierigkeit, die der Einbau der Treppe in das vordere Vestibül für den Zusammenhang zwischen Vestibül und Salon mit sich bringen würde, umgeht die schöne Treppe unter hypätral beleuchtetem Kuppelraum im H. de Gallifet (Abb. 299) durch seitliche Anlage der Treppe, mit der gleichzeitig eine Durchfahrt verbunden ist. Ebenso seitlich eingebaut die ähnliche, vorbildliche Treppe des Pal. Royal von Contant d'Ivry (L'av. 1767, 291). Hart gefügt in Raum und plastischen Formen die Treppe im H. de Bretenières in Dijon, nach einem Anlauf sich in zwei Flügel teilend, die sich wieder auf einem Podest vor Vorzimmer und Saal treffen. Wir können der Versuchung nicht widerstehen, als Kontrast die Treppe des Pal. Barolo in Turin (S. 99) zu nennen, um mit einem Blick den gewaltigen Weg zu überfliegen, den uns die Analyse der Raumvorstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts hat durchmessen lassen: dort jenes reiche Raumgewoge, über das sich schließlich der Endlauf als Brücke spannt, hier harte Stücke nebeneinandergestellt, die Endläufe festgefügt an die Wandungen des Raums. Eine Treppenanlage in dem zentralen Mittelraum besaß das zerstörte H. de S. Foix 1775 von Brongniart, die Treppe erst 1798 von Happe eingebaut (Abb. bei Krafft und Ransonnette). Über die sehr gelobte Treppe „à deux rampes" von Desmaisons in der einstigen Archevêché in Paris (L'av. 1770, 809) vermögen wir keine näheren Angaben zu machen.

Die Lage des mehrgeschossigen Hôtels an der Straße ohne Vorhof führt zur Ausbildung einiger hervorragend schöner Durchfahrten. So die durch Säulen in drei Schiffe geteilte des H. d'Armand, jetzt de la Préfecture in Bordeaux 1775—80 von V. Louis, in ihren flachen Wölbungen ein technisches Meisterstück. Nur einschiffig mit angestellten Säulen ebendort die Durchfahrt des H. de Legrix (Abb. 300), jetzt Nebenbau der Préfecture, von dem gleichen, höchst nobel auch die Durchfahrt mit anschließendem Kreisvestibül des H. Journu um 1780 von Lhote. Verschiedenes in den um diese Zeit von der vornehmen Welt in Paris bevorzugten Straßen, den Rues de Provence, S. Lazare, de la Pépinière, S. Georges. Ein paar schöne Durchfahrten skizzierten wir — leider zu flüchtig für eine Reproduktion — in der Chaussée d'Antin Nr. 45 und 51. Nach J. d. B. an X, Nr. 176 hier vieles von Ledoux. In dieser Straße wohnte auch Mme Récamier.

Kleinere Bürgerhäuser dieser Zeit besonders in Nordfrankreich nicht ohne künstlerisches Interesse. Für Paris einiges davon bei Krafft und Ransonnette, ferner Legrand und Landon, „Description de Paris" 1806—9 abgebildet. Als Beispiele von Häusern mit unteren Laden-



300. Bordeaux, Hôtel de Legrix

einbauten zu nennen die napoléonischen Bauten der Rue de Rivoli in Paris. Grundrisse bei Lambert, Arch. Mod. VI.

Machen sich so bereits im Kirchenbau und Hôtelbau in der Formung der einzelnen Raumkörper wie in ihrer Gruppierung bedeutsame Veränderungen dem Rokoko gegenüber geltend, so bringt doch erst die abweichende Behandlung der dekorierten Flächen die neue Raumvorstellung klar heraus.

Auch hier müssen wir uns für die dekorativen Elemente auf die notwendigsten Angaben beschränken. Zunächst verbinden sich mit den Rokokoelementen zierliche naturalistische Motive, Blüten und Blattranken, flatternde Bänder, die zwar schon das Rokoko kennt, die jetzt aber nach und nach die rein ornamentalen Formen aufzehren. Damit verbunden die Embleme einer poetisch-ländlichen Gesinnung, Musikinstrumente, Blumenkörbchen, Geflügel aller Art. Die Dekoration solle einen „zur Seele sprechenden Sinn" haben (Laugier, Manière de bien juger les ouvrages de peinture, Paris 1771, rez. im M. d. F. 1771, X, 77). Damit vereinen sich Elemente antiker Dekoration, so ein prächtiges Akanthusblattwerk, dann Groteskenmotive, häufig im zartesten Stuckauftrag, und alle die architektonisch-spielenden Zierformen, die sich aus den Wanddekorationen und der antiken Kleinkunst der wiederentdeckten Städte Herkulanum und Pompeji schöpfen lassen. Trotzdem darf man die Einflüsse anfänglich nicht zu hoch einrechnen. Die antike Ornamentik schien zunächst aussi ridicule que les dessins chinois (M. d. F. 1754, X, 146: Besprechung von Cochin und Belicard, Observations sur Herkulanum). Erst von Moreau (Fragmens et ornemens d'Architecture, Paris, um 1802) wird die Bedeutung von Herkulanum und Pompeji ganz hoch eingeschätzt. Ägyptisierende Motive werden besonders von Percier und Fontaine eingeführt, nachdem bereits Quatremère de Quincy die historischen Grundlagen der ägyptischen Baukunst untersucht hat in seinem Werk „De l'Architecture egyptienne, considérée dans son origine, ses principes et son goût, et comparée sous les mêmes rapports à l'Architecture grecque" Paris 1802. Der Feldzug 1798—99 nach Ägypten von wesentlicher Bedeutung für diese Studien. Auch finden sich einige Erinnerungen an Vouetsche Ornamentik und an die Raffaelloschule ein. Dem Rokoko gegenüber ist man in der Wirkung der Ornamentik zurückhaltender, die Farbigkeit weicht dem kalten Weiß, oder man tönt große Flächen zusammenhängend in hellen Farben, seltener auch in pompejanischrot oder stumpfblau ab. Farbkontraste im Gegensatz zu rokokohaftem Verwischen der Flächen und Aufsatzornamente untereinander. Jedoch: „Que leur trop grande opposition ne fatigue l'oeil délicat de l'homme de goût" (M. d. F. 1762, I, 142 und 159). Vgl. die Kritiken über die neue Innenausstattung des Odéon in Paris 1807 von Chalgrin und Beraguey im Ath. 1807, J. d. B. 1808, VII, VIII und XI. Die frühere, 1799 verbrannte Einrichtung mit genauen Farbenangaben besprochen M. d. F. 1797, III, 221. Die illusionistisch-raumvertiefende Malerei wird zugunsten des Reliefs aufgegeben, bei dem die Figuren zarterhaben auf einer gleichmäßigen Grundebene aufliegen. Eine Fülle von Vorbildern bei Delafosse (Abb. 295), Neufforge — il a tâché d'imiter en tout la maniere mâle, simple et majestueuse des anciens Architectes Grecs et des grands architectes des nos jours (M. d. F. 1756(!), VI, 176); ses productions sont indispensables aux jeunes architectes (L'av. 1763, 521) —, später Percier und Fontaine. Ein wichtiger Aufsatz M. d. F. 1754, XII, 178.

Napoléon schafft für sich persönlich gegenüber dieser klassizistischen Schlichtheit einen prunkvollen Dekorationsstil, in dem unter Bevorzugung antikrömischer Elemente selbst Frührokokokartuschen und die schweren Bildungen der französischen barocken Hochrenaissance auftauchen. Hierfür in erster Linie zu nennen Fontainebleau und die Louvreerweiterungen. Diese Ornamentik verschwindet wieder mit ihm und macht dünnen, fast nüchtern einfachen Bildungen Platz, die man als geometrischen Linienstil bezeichnen kann. Von diesem werden dann die ersten neugotischen Elemente verarbeitet.

Wichtig dagegen ist, diese Elemente in ihrer Plastizität, in ihrem Verhältnis zu Fläche und zum Raum zu verstehen. Die Körper lösen sich voneinander, allem, das nach Durch-

301. Versailles, Gartensaal beim Petit Trianon

dringung oder Verschneidung aussieht, wird der Abschied gegeben. Die gegenseitige Durchdringung von Basen und Kapitellen der Säulen und Pilaster an S. Roch als défaut insupportable angemerkt M. d. F. 1755, VII, 159. La pénétration présente toujours un ouvrage imparfait (J. F. Blondel, Cours II, 280). Hierin der tiefste Grund der Abneigung gegen italienische Barockarchitekten zu finden: ils ont préféré à l'unité, à la belle simplicité la pénétration des corps — hier der auch von uns wieder aufgenommene Begriff verwandt, vergl. S. 231 —, la mutilation des membres d'Architecture, le contraste des formes. Mehreres darüber in der angeführten Satire gegen Meissonier (S. 269). Selbst den Pilaster empfindet man als Pfeiler, der zum Teil in der Mauer steckt. Dies ist mit ein Grund, warum ihn Laugier (Essai 16 u. 264 ff.) so heftig befeindet. Da man doch nicht Säulen in die Mauer spannen könne, seine Verteidigung als das geringere Übel von Frézier, M. d. F. 1755, V. 143 und J. F. Blondel, Cours II, 279. Der Pilaster zu einem geriffelten, sich oben einrollenden Band umgedeutet in dem kleinen Boudoir des H. de Villette 1778. Sogar das gekuppelte Säulenpaar erscheint als unrein und wird am Louvre kritisiert (S. 235). An den Bauten der Place de la Concorde (Abb. 325) ist dieser Fehler vermieden. Als Beispiel von reinlicher Verwendung der Säule sei der Gartenpavillon des Petit Trianon in Versailles 1749 (Abb. 301) genannt. Hier der Raum unten polygonal gebildet, um den Säulen Platz zu machen, der Architrav dagegen im Kreisbogen herumgeführt. Säulen und Pilaster, darüber eine Decke mit korrespondierendem Gebälk und wenigen mächtigen Kassetten im Eßsaal des Schlosses Maisons 1779—81 von Bélanger. Welche Schwierigkeiten bei allem guten Wollen eintreten können, studiere man im Vestibül und den beiden Salons des H. de Gallifet (Abb. 298).

Befreien sich damit die Körper aus der Fläche, so sucht diese in ihrer Gliederung ganz den Flächencharakter zu wahren. Solches Rückweichen dem Rokoko gegenüber läßt in diesen Räumen vorübergehend die Erinnerung an die Klassik wach werden: Salon im H. de Narbonne. Die Fläche wird mit Horizontalen und Vertikalen aufgeteilt, aber kaum mehr modelliert. Die Geometrisierung des Rahmenwerks, die sofortige Faßlichkeit der Flächenbemessungen gibt dem Raumkörper die kühle Eindeutigkeit seiner Erscheinung. Kein fließender Schwung mehr in seinen Abschnitten: Sockelschicht, Hauptschicht, Deckenschicht liegen wie Quader, leicht voneinander trennbar, übereinander. Selbst wenn noch einige Rahmen Kurven wagen, wie in dem kleinen Cabinet de Louis XV in Versailles, werden diese durch die kräftige Wirkung der graden Teilungen unterdrückt. Nur grade Rahmenleisten der Bücherschränke gliedern die entzückende kleine Bibliothek der Marie Antoinette in Versailles (Abb. 303). Une chambre qui n'a d'autre ornement qu'une belle simplicité, dont toutes les parties sont

lisses et sans décoration, peut offrir mieux que toute autre le type de la légèreté, de l'élégance et de la grâce (J. d. B. an XII, Nr. 337). Die Arkadenfelder der Wand im Salon des H. Fenwick in Bordeaux 1795 von Dufart, ein seltenes Beispiel der Revolutionszeit, lassen nichts mehr von jener räumlichen Vertiefung spüren, die hier selbst eine bescheidene Rokokodekoration entwickelt hätte, und die harte Einfügung rechteckiger Spiegel vermeidet alles gleitende Überleiten vom wirklichen zum illusionistischen Raum, das erst jenen wirklich dehnen könnte.

Wie steht es nun, wenn sich hinter solchen Arkadenfeldern, den rechteckigen Rahmen, wirkliche Raumabschnitte in Nischen, Tür- und Fenstervertiefungen bilden? Die Antwort für das Rokoko erteilte das H. de Soubise (Tafel XV), Wandabschnitt und Nische überspielt einend der Dekor. Die Antwort für den Klassizismus findet man im Boudoir des H. de Ferrary, in der kleinen Antichambre des Ministère de la Marine, in dem von Percier 1805 dekorierten Salon des H. de Bouret in Paris, in den Salons der H. de l'Intendance um 1770 und H. de Legrix in Bordeaux (Abb. 302): durch allerwirksamste Sonderrahmen wird der einzelne Raumabschnitt von dem Hauptraum abgeschnitten. Oft gerade für ihn Dekorationsmotive verwandt, die sonst im Raum nicht vorkommen, um sein isoliertes Dasein recht deutlich zu machen. Welche Bedeutung diesen linear hart begrenzenden Dekorationsmotiven für die Raumvorstellung des Panthéon (Abb. 291) zukommt, ist angemerkt worden. Über den dekorativen Apparat, der für die Umwandlung der einstigen Kirche zum Panthéon notwendig erscheint, vgl. den Rapport von Antoine Quatremère, über den im M. d. F. 1795, I, 107 berichtet wird. Er widerlegt den oft gemachten Vorwurf, daß die klassizistischen Dekorationselemente unterschiedslos gebraucht würden. Ähnliche Wirkungen verfolge man bei Delafosse, Neufforge.

Die dekorative Ausdeutung der Deckenfläche jetzt ebenfalls auf ein geometrisch-flächiges Ornament beschränkt, das Zonen und Streifen sauber gegeneinander abgrenzt. Bezeichnend im Vergleich mit früher die Decke des H. de Crillon in Paris (Abb. 276). Wie eine letzte kleine Koketterie mutet im Musiksaal des Schlößchens Bagatelle bei Paris, das der Graf von Artois 1777 in einem Monat nach einer Wette mit Marie Antoinette von Bélanger erbauen ließ, mitten im strenggeometrischen Ornament der Kranz von Achteckkassetten an, die gegen den lichten Himmel geöffnet scheinen, in dem kleine Amorinen ihr drolligzärtliches Spiel treiben.

Über die Abfolge des Innendekors in den einzelnen Wohnräumen, die wechselnde Verwendung von Holz, Stuck, Marmor, Bronze, Bildern, Reliefs vgl. J. F. Blondel, Cours IV, 218, 230, 233, 240, 251, 268, ferner V die Tafeln: der Salon reich in kräftigen Farben, die Salle de compagnie möglichst hell, die Salle d'assemblée mit Holzgetäfel oder Stoffbespannung, die Cabinets in reicher ornamentaler Eleganz, in der Chambre de parade alles auf die Wirkung der Bettnische abgestimmt, die Galerie verschieden je nach ihrer Benutzungsart.

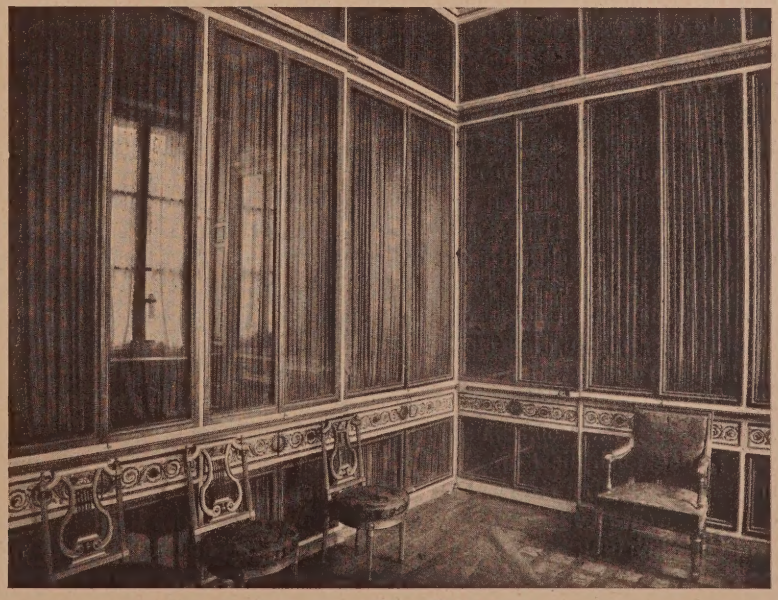
Zum erstenmal in den Prunkräumen Napoléons finden sich Anzeichen dafür, daß in ihrer dekorativen Überrauschung das sichere Verhältnis den Vorstellungskategorien gegenüber nachläßt. Man wirkt unbestimmt plastisch, räumlich, flächig durcheinander — und wiederum sind in solchen Leistungen die Wurzeln allen späteren Übels zu suchen, selbst wenn zunächst auf diese Zeit noch eine ermattende Liniennüchternheit folgt. (Die Entwicklung in Deutschland verläuft im 19. Jahrhundert etwas anders, führt aber zu der gleichen Unsicherheit den Kategorien gegenüber: viele reiche Worte ohne Gedanken.)

Wir fassen unsere Ausführungen als kurze Formulierung der klassizistischen Raumvorstellung zusammen. In dem mit Vorliebe auf Zentralisation ausgehenden Gesamtgefüge der Räume und Raumabschnitte werden die Teile sauber gegen-

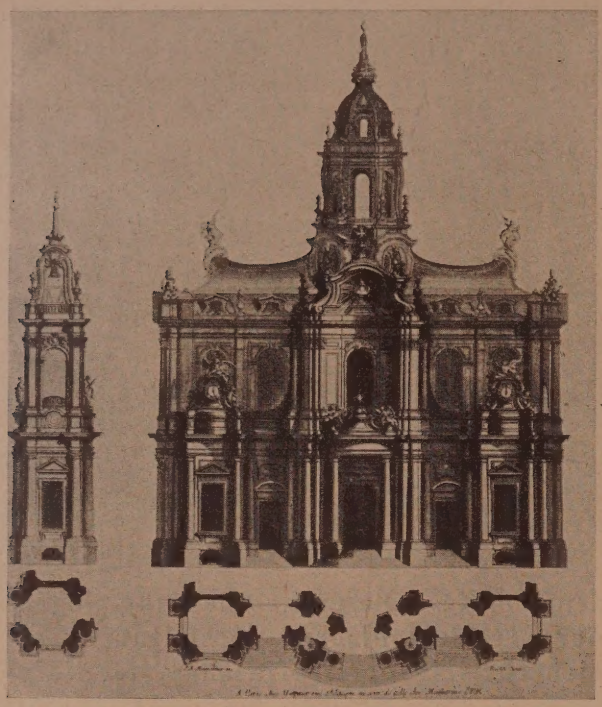
einander abgesetzt und durch geometrisch lineare Flächeninterpretation auf einfache Vorstellungsformen gebracht. Jedwede illusionistische Raumerweiterung wird als Unklarheit verworfen. Dabei erfährt, gewissermaßen als Ersatz für diese, zunächst der Reichtum der Gruppe eher eine Steigerung in der wechselreichen Verbindung verschiedener Raumformen. Erst um 1800 findet auch hierin ein Vereinfachen statt, wie es schon vorher in Italien beobachtet werden konnte. Dieser Erscheinung gegenüber kann man von einem Erlahmen der architektonischen Vorstellungskraft sprechen, mit der sich gleichzeitig Unsicherheit in der Auffassung der Kategorien Raum und Plastik einstellt.

302. Bordeaux, Hôtel de Legrix (Phot. Calavas)

Wie die durchräumlichende Kraft des Rokokoinnendekors sich im Klassizismus in die Ebene zurückzieht, so weicht auch die Plastik des Außendekors in die Ebene zurück oder löst sich sauber von ihr ab. Die dekorative Ausdeutung beider Kategorien begegnet sich also auf dem gemeinsamen Grenzgebiet der Flächen, beidemal zur Flächengeometrie werdend. Das heißt: der früher so ausgeprägte Unterschied der dekorativen Formen für Innen und Außen kann aufgegeben werden. J. F. Blondel (Cours I, 136) empfindet dunkel diesen Unterschied gegen früher, wenn er als gealterter Mann noch Verwahrung einlegen zu müssen glaubt, die Außenornamentik auf das Innere zu übertragen. Dabei übersieht er, daß es nicht ein Übertragen ist, sondern daß sich die Entwicklung für beide eben auf der gemeinsamen Grenze trifft und damit die Unterschiede fallen. Cours IV, LI verlangt er dann noch für das Äußere plus de



303. Versailles, Bibliothek

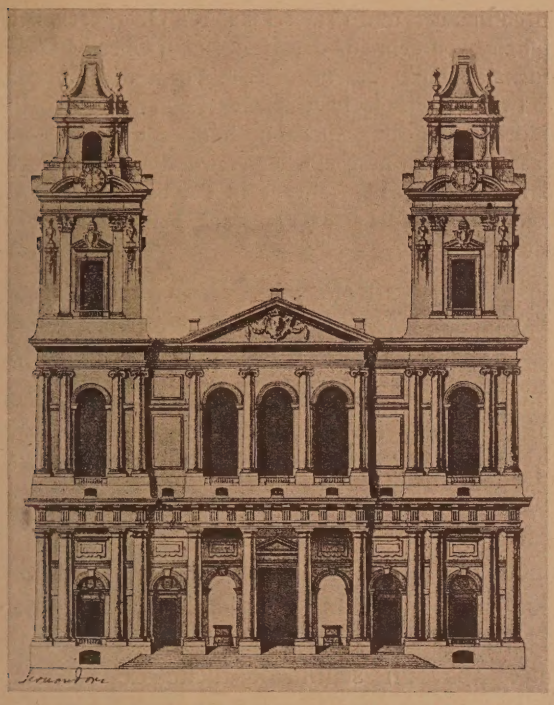


304. Paris, S. Sulpice nach Meissonier (S. 259)

flegme, plus de méthode, moins des écarts heuereux. Auch wird die reichere Außendekoration eines Privathauses J. d. B. an X, Nr. 170 als caractère un peu théâtrale bezeichnet. Über die Ausbreitung des Außendekors L'av. 1761 502.

Von den Kirchenfassaden pflegt die Servandonis für S. Sulpice (S. 188) gemeinhin als frühes klassizistisches Beispiel angeführt zu werden. Diese Anschauung ist nicht richtig, wenn sie auch schon früh auftaucht (Nouv. an XII, 5), denn die Fassade, wie sie heute vor uns steht, ist erst das Ergebnis der siebziger Jahre des 18. Jhhs., wenn auch Servandoni in der langjährigen Durcharbeitung seines Entwurfs die Grundlagen dafür geschaffen hat.

1731 findet eine Fassadenkonkurrenz statt, 1732 wird Servandonis Entwurf gewählt, der Bau 1733 begonnen. Servandonis erster Entwurf, in einer Zeichnung (Abb. 305) erhalten, ist in seiner plastischen Entwicklung, seinen Kontrastierungen und vor allem in der reichen Turmbildung ganz und gar ein Werk des Rokokos. Patte (Mémoires) teilt mit, daß Servandoni 1742 ein neues Modell arbeitete, hier sollte ein größerer Giebel das Mittelrisalit und die Seitenabschnitte zwischen diesem und den Türmen überspannen. Auch hiervon sind einige Stiche in unterschiedlichen Variationen erhalten, so bei Babel im Livre Nouveau 1761, bei Patte, bei J. F. Blondel im Livre Nouveau 1767. Dieser große Giebel greift über die nächsten gekuppelten Säulenpaare der Turmunterbauten hinaus, so daß hier eine ähnliche Verklammerung von Mittelteil und Türmen stattgefunden hätte wie an S. Louis in Versailles (Abb. 280). Auch sind hier noch die beiden großen Gebälke oder wenigstens das obere verkröpft. Wir möchten glauben, daß die ununterbrochene Durchführung der Gebälke erst eine nachträgliche Umänderung der schon zum Teil hochgeführten Fassade ist, und zwar nach 1742, vielleicht aber noch vor 1745. In diesem Jahr überläßt Servandoni die weitere Bauleitung Maclaurin. Nach Servandonis erstem Entwurf führt dieser 1749 den Südturm hoch und jetzt auch dürfte unter nochmaliger Veränderung des ursprünglichen Fassadenentwurfs jene dritte Ordnung ausgeführt worden sein, von der Patte berichtet, und die um die Tiefe der unteren Kolonnade zurücksetzend in der Breite des Mittelrisalits des ersten Entwurfs mit vier den Pilastern des dritten Turmgeschosses angepaßten korinthischen Säulen einen Dreieckgiebel trägt (Abb. bei Patte, Mémoires): also ein dreigeschossiger Aufbau, der durch starkes Zurücktreten des dritten Geschosses zwischen den reichgebildeten Türmen kräftig modelliert erscheint. Eine Kritik der M. d. F. 1758, VII, 167. Diese Wirkung ganz gewiß keine klassizistische. Denn dem Klassizismus scheint sogar das Übereinanderstellen einzelner Ordnungen unangenehm: für den einheitlich einen Körper müsse die Kolossalordnung und nicht dieses Stückwerk wie am Oratoire, an S. Roch und hier gewählt werden (M. d. F. 1755, V, 135). Ähnlich Laugier (Obs. 36): „les ordres entassés sans aucune apparence de raison." J. F. Blondel (Cours III, 280) tadelt ferner die colonnes engagées des Portals. Die Türme Servandonis „nach dem Urteil aller Welt unglücklich" (J. d. P. 1778, 1246). Wir bemerken weiter, daß auch die Kuppelung der Säulen hintereinander unten, die unterschiedlichen Raumlösungen der unteren und oberen Halle nicht der Gesinnung des Klassizismus entsprechen. Und es ist neben Flüchtigkeit der historischen Untersuchung nur das Mißverstehen des Rokokokörpers, das immer wieder von der klassizistischen Leistung Servandonis spricht. Erst 1769 macht Patte den technisch genau berechneten Vorschlag, die dritte Ordnung in ein Giebeldreieck zu verwandeln. Nach Zerstörung des oberen Teils durch Blitzschlag 1770 beläßt man es bei der jetzigen geraden Balustrade (Abb. 306). Erst damit gewinnt die Fläche ihre klassizistisch-geometrische Erscheinung in horizontalen und vertikalen Teilungen. Der Nordturm von Chal-



305. Paris, S. Sulpice nach Servandoni

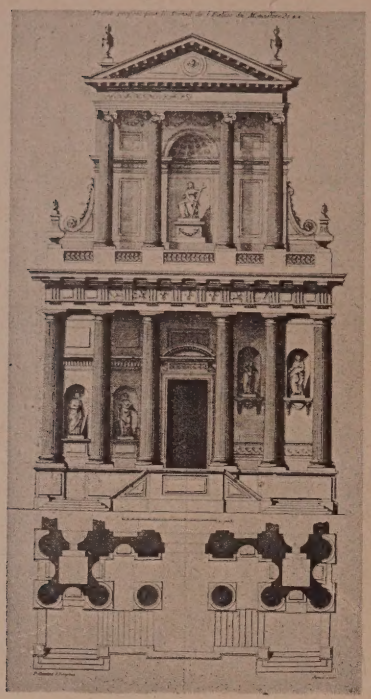
306. Paris, S. Sulpice

grin 1777 deckt den vollen Gegensatz zwischen Klassizismus und Rokoko auf, ein vermittelnder Vorschlag für die Turmbildung mit einer Abbildung im J. d. P. 1778, 1246. Daß der Klassizismus strengster Anschauung auch darüber noch hinausgehen kann, beweist der Vorschlag, die Türme ganz zu beseitigen, um eine wohlproportionierte Fassade zu erhalten (Nouv. an XI, 213).

Unter Einfluß der rokokomäßigen S. Sulpicefassade entstehen die Entwürfe für die Fassade von S. Eustache in Paris (S. 259). Die endgültige klassizistische Gestaltung, 1772—87 von Moreau-Desproux auf dem 1754 begonnenen Unterbau kann nicht alle Erinnerungen an das Rokoko auslöschen. Klassizistisch reiner die Fassaden von Gebweiler, beg. 1766 nach Plänen von Beuque in Besançon, ausgef. von Ritter aus Bregenz, von S. Thomas d'Aquin in Paris 1770 von Claude. Vorbilder bei Neufforge, Contant d'Ivry (Abb. 307, Oeuvres). Von ihm ohne jede Ordnung der Temple de Panthemont in Paris 1747—56, voll. von Franque.

Die Auffassung des Kirchenkörpers als eines einfach einheitlichen führt für das Portal die Kolossalordnung ein — der gleiche Vorgang also wie an den Kirchenbauten Palladios, auf die als vorbildlich verwiesen wird. Bedenken dagegen bei Lussault, J. d. B. an IX, Nr. 36: bei allzu großen Bauten würde die Kolossalordnung statt groß zu wirken gigantisch erscheinen, wogegen zwei oder drei Ordnungen leichter die Beziehungen zum Menschen als Maßstab wahren würden. S. Gervais aber wird doch als „timide" verurteilt. Von Patte bereits eine Kolossalvorhalle für S. Eustache vorgeschlagen (M. d. F. 1755, 135; Stich im Cab. des Estampes, abgeb. bei v. Geymüller). Eine solche Kolossalvorhalle, bereichert in ihrer Plastik durch besondre Bündelung der Ecksäulen, legt Soufflot vor das Panthéon.

Diese Bündlung, wie auch die reichen Gewölbeformen, von dem erstarrenden Klassizismus getadelt (Viel, Principes, 80). Der Vorschlag einer noch zweigeschossigen Fassade als Vignette auf Taf. 11 im Livre Nouveau J. F. Blondels, — ob nach Soufflot? Die Seitenfassaden des Phanthéon bleiben ganz nackt. Sie bis zur Höhe des Gebälks zu führen und hier die Fenster auszuschalten, war nur möglich, indem man



307. Fassade nach Contant d'Ivry

zwischen dieser Seitenschiffmauer und dem schmaleren Obergeschoß eine Art Graben ringsum führte, von dem aus das Hauptschiff Oberlicht erhält. Für den Gesamteindruck ist damit die unzerteilte Form des Kubus gewonnen. Ein erster Entwurf Soufflots im Cab. des Estampes (Abb. 292) sah dagegen noch auf den Seiten eine zusammenhängende Reihe großer Fenster vor. Diese Fassade ist in bescheidener Abwandlung das Vorbild für S. Philippe du Roule in Paris, La Daurade in Toulouse, Ancien Carmel in S. Denis, S. Louis in La Roche-sur-Yon nach 1804, die Chapelle Expiatoire in Paris geworden.

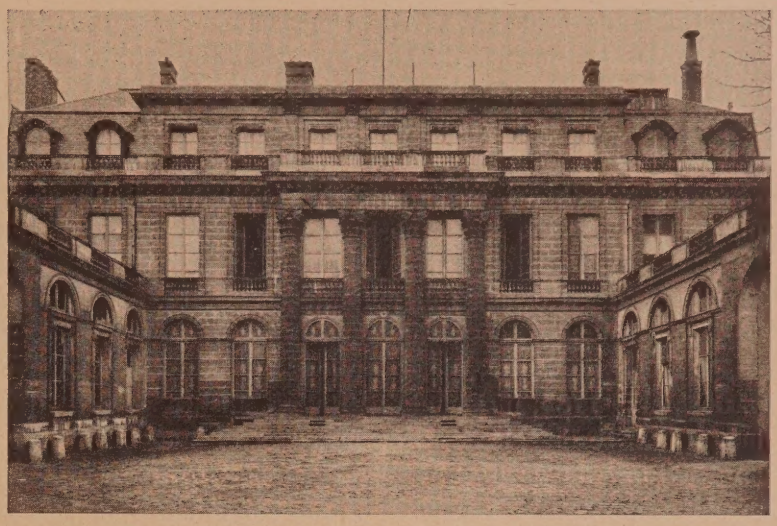
Die Herumführung dieser Kolossalordnung um den ganzen Bau, die schon im M. d. F. 1755, V, 135 empfohlen wird, an der Madeleine in Paris (Abb. 326). Damit ist der vereinheitlichende Klassizismus zur schlichten Erscheinung des griechischen Tempels gelangt. Bei einem Vergleich spürt man aber deutlich, daß die Plastik dort funktionell-bildhauerisch empfunden, hier ein intellektuell-mathematisches Gebilde ist.

Türme an den Fronten verschwinden, sie zersprengen die Einheit. Auch Kuppeln empfindet man nach Lussault als gotisch übertriebenen Vertikalismus ohne horizontalen Ausgleich (J. d. B. an IX, Nr. 36): Brunellesco, Michelangelo, Wren hätten ihre Kuppeln hochgeführt „par un sentiment tacite de respect et d'admiration pour le system de l'architecture gothique". Dem Invalidendom (Abb. 240) gegenüber hat man damit gewiß recht. Wie sein Vertikalismus überwunden werden kann, zeigt das Pantheon, wenn auch in Anlehnung an S. Paul in London. Das kräftige Gebälk und das Zurücksetzen der eigentlichen Kuppel ergeben jenen klarteilenden Absatz zwischen Tambur und Kuppel, wie ihn sich das Körpergefühl des Klassizismus wünscht. Ebenso wie in der Madeleine ist die Rhythmik des Äußern von der des Innern unabhängig geworden. Die frühe Zeichnung Soufflots (Abb. 292) bringt noch eine bedeutend reichere Lösung.

Vom Äußern des Hôtelbaues lösen sich die Ordnungen gleich sauber wie von den Wänden im Innern. So Ablösung des Säulenrisalits an der Münze (S. 295), der Erweiterung von Versailles (S. 313), den Bauten der Place de la Concorde (Abb. 325). Zwei Ordnungen noch am Umbau des Pal. Royal, dann aber auch am Hôtelbau die eine Kolossalordnung bevorzugt. So am H. du Châtelet in Paris (Abb. 308) 1770—71 von Cherpitel, das schöne klassizistische Innenräume enthält. Ebendort am H. de Gallifet Abspalten einer ganzen Vorhalle auf acht Kolossalsäulen. Das Gebälk stößt hier hart und unvermittelt gegen die rückliegende Wandfläche, nur das Geison wird als Simsband um den Baukörper herumgeführt. Eine echte Tempelfront an der Seineseite des umgebauten Pal. de Bourbon (S. 245) als Gegenstück zur Madeleine.

Durch unterschiedliche Flächenbehandlung ebenso vom Hauptkörper abgetrennt alle Vorbauten. Die Vorstellung, daß diese Massen aus dem Körper vorgetrieben sind, weicht der Vorstellung von einer nachträglichen Anstückung. So die Gartenfassade des H. Grand Lebrun in Bordeaux (Abb. 285). Am zerstörten H. de Thélusson in Paris (Abb. 296) der Halbrundvorbau mit einer Freisäulenstellung umkleidet, derselbe ganz in Freisäulen aufgelöst am H. d'Orsay ebendort. Vgl. dagegen das H. de Senecterre (Abb. 283), wo die plastische Gegen-

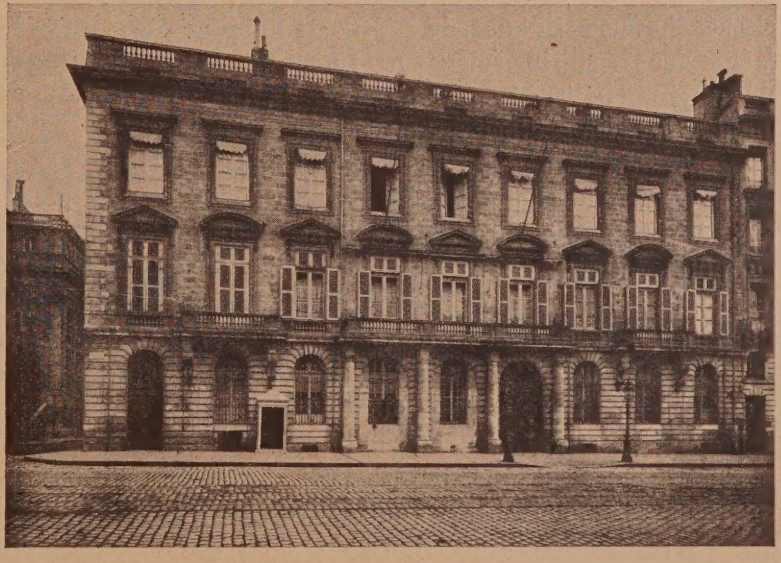
bewegung in dem darüberliegenden großen Fensterportal das Säulenhalbrund wieder hineinzieht. Selbst wenn dieser angesetzte Halbrundvorbau zu einem ganzen, einem Monopteros gleichenden Bauteil sich vervollständigt, der zur Hälfte in dem Hauptkörper steckt, empfindet man dies nicht als Körperdurchdringung, da alle verbindenden Flächenbeziehungen gelöst sind. Der Vorbau sitzt wie eine Nuß in der Schalenhälfte, die Trennung geschieht ohne Verletzung: H. de l'Administration des Hospices in Bordeaux. Vgl. dagegen barocke italienische Körperverklammerungen S. 113, 128.



308. Paris, Hôtel du Châtelet (Phot. Contet)

Die Plastik löst sich von der Fläche ab, diese in Ruhe zurücklassend. Oder sie wird andrerseits in die Fläche des Baukörpers eingeebnet. Säulenordnungen eingebettet in das Mittelrisalit des H. de Labottière in Bordeaux 1770—73 von Laclotte, am H. Suchet in Paris 1770, an Bauten der Place Royale in Reims. Jetzt stellt sich der flächige Pilaster ein, allmählich zur Lisene und zum Rahmenwerk umgebildet. Selbstverständlich kennt auch das Rokoko den Pilaster, aber entscheidend gegenüber Bauten wie an den Places du Palais in Rennes, de la Bourse in Bordeaux (Abb. 331) ist, daß der Pilaster nicht mehr flächenbewegend heraustritt, sondern nur in seiner Vielzahl flächenbildend wirken will.

Daher auch Sockel und das mit Vorliebe verwendete jonische Kapitell möglichst flach gehalten: Gartenseiten des H. de Basquiat 1778 von Lhote und H. de Guestier 1782 von Bonnafé, vor allem das H. de Ville in Bordeaux (S. 295), in Paris H. Narbonne, H. Suchet, in Nantes die langen Fassaden des Cours de la République (Abb. 335), in Lyon die große Fassade an der Place Bellecour (S. 304). Von Bürgerhäusern zu nennen die Maison du Grand Balcon, ein Haus in der Rue des Chanoines in Bayeux, Häuser in Amiens, Caudebec-en-Caux — hier in den Küstenländern der palladianisch-klassizistische Ein-



309. Bordeaux, Hôtel de Saige (Phot. Calavas)

fluß Englands bemerkbar. Die Umformung der Pilaster zu rustizierten Streifen an der Hoffassade des H. Bouhier de Lantenay, jetzt Préfecture, in Dijon 1759 von Lenoir, lisenenartige Bänder an den Bauten der Rue Soufflot in Paris, wie aus Karton geschnittenes Rahmenwerk an den Bauten der Place Royale in Reims, den Häusern gegenüber S. Louis in Versailles, des Paradeplatzes in Metz (S. 306). Jeglicher Funktionsausdruck ist hier verschwunden: il faut construire le bâtiment de maniere que rien ne paroisse pousser ou butter (Laugier, Obs. 297): nur so könne man sich unbesorgt dem Eindruck der geometrischen Verhältnisse hingeben.

Und selbst dieses Rahmenwerk erscheint noch als zu kräftig. Die einheitlich eine, glatte Oberfläche des Körpers soll mit ganzer Kraft wirken. Reliefzierat, Balustraden werden flach eingebettet, sogar die Fensterrahmungen nicht aufgelegt, sondern als kleine Kehle hineingeschnitten: in Paris H. de Fleury, jetzt Ecole Nationale des Ponts-et-Chaussées, 1768 von Antoine, H. de Massa 1784, in Douai das Pal. de Justice, in Lille das Hospital S. Sauveur, in Amiens und Le Havre die Häuser Rue Delambe 11 und Quai de Lille 3, in Bordeaux H. Piganeau um 1780 von Lhote u. a. Daß man in dieser rückläufigen Bewegung nicht immer konsequent ist, darf nicht verwundern: am H. de Frières Rue S. Gilles 83/85 in Abbeville ist das Ornamentwerk mit leichten Rokokoerinnerungen flach aufgelegt. Immer aber bleibt die Flächenwirkung mit wenig Reliefschichtung gewahrt. Schließlich werden bei einfachen Häusern die Fenster nur als rechteckige Löcher eingeschnitten. So Bauten in Arras, Nancy (Clodion), an der Place Royale und Graslin in Nantes, der Place l'Odéon in Paris, — um wenigstens einige im Großen komponierte Anlagen zu nennen. Über die Fensteröffnungen im Verhältnis zur Fläche eingehend gesprochen im J. d. B. an XII, Nr. 409: un édifice quelconque doit se considerer extérieurement comme un composé de plein et de vide (Bauzeichnungen legen die Fenster schwarz an gegen helle Flächen). Einzig zur Rhythmisierung und Charakterisierung des Baus Verdachungen der Fenster gestattet. So zur Charakterisierung des stattlichen Palastes am H. de Saige in Bordeaux (Abb. 309) von V. Louis. Die Anleihen dafür werden bei der italienischen Hochrenaissance gemacht, auf die für solche Werke schon bei Dumont „Details", Paris 1763, verwiesen ist. Eine lehrreiche Besprechung der „Bürgerlichen Baukunst" des Leipzigers Stieglitz (J. d. B. an X, Nr. 155—185) stellt im Gegensatz zu französischer, harmonisch-ausgleichender Art an diesen deutschen Leistungen bei gleichzeitig bitterer Kritik der Grundrißlösungen fest: un assemblage monstrueux des richesses indiscrètes, et de parties trop lisses et entièrement dépourvues d'ornemens. In der Ablehnung solcher Formungen tut sich deutlich der eigene Formwille kund.

Man begegnet bei modernen Kunsthistorikern oft der Auffassung, daß bereits der Klassizismus die Einzelform isolierend vom Ganzen gesehen habe. Der moderne Betrachter glaubt dies, da für ihn die Einfachheit des dekorativen Elements auf schlichter Fläche leichter isoliert auffaßbar ist als das Ornament einer Barock- oder Rokokofassade. Die Gesamtvorstellung ist jedoch immer noch aufs höchste entwickelt, erst die historisierenden späteren Baustile stellen Einzelheiten ungebunden zusammen. Dem französischen Klassizismus zumindest erscheint das Gesamtbauwerk als einheitlich vorzustellende plastische Darbietung (J. d. B. an XII, Nr. 417), und diese Vorstellung findet natürlich nicht ihre Aufhebung darin, daß man die Teile in sich geschlossen bildet. Man ist überaus empfindlich gegen exzentrische Massen, selbst gegen solche, die nicht einmal gleichzeitig gesehen werden. Die Gesamtvorstellung will eine gleichmäßig ponderierte Gruppe finden: l'architecture uniquement pittoresque, et que j'appellerais volontiers théâtrale, n'est qu'une décoration futile (J. d. B. an X, Nr. 32). Das schon von der Klassik angegriffene, vom Rokoko nicht aufgegebene hohe Dach weicht

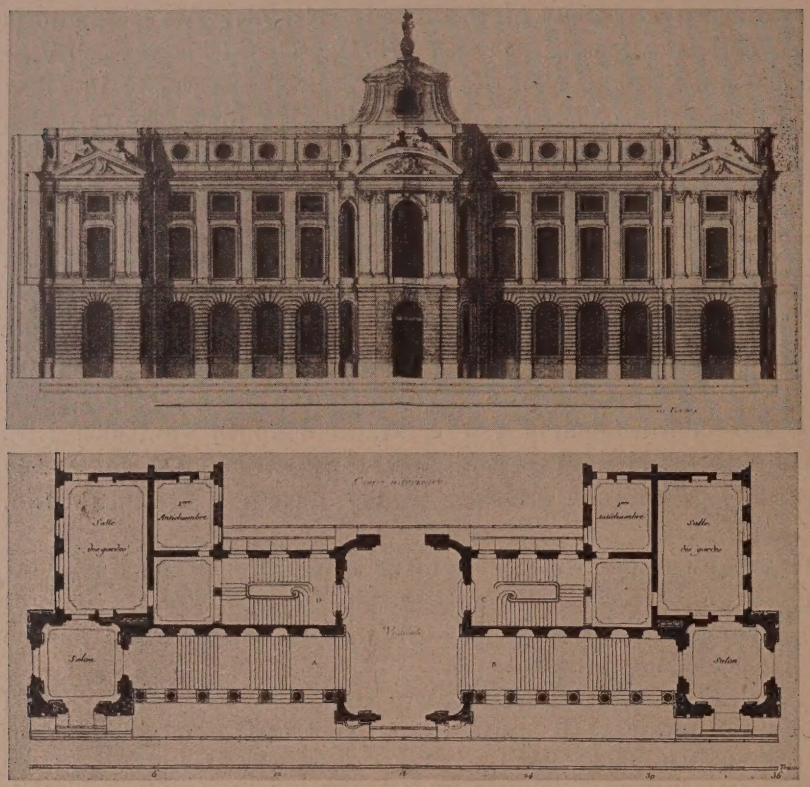
der flachen Terrasse „plus conforme au bon goût“ (J. d. B. an IX, Nr. 93). Als Gesamtform für kleine freistehende Bauten wählt man am liebsten den Würfel. Die kleine Maison Vassale in Paris 1788 von Henry komponierte gar die Räume ihrer zwei Geschosse in einen Zylinder hinein (Abb. bei Krafft und Ransonnette). Als mehrgliedrige plastische Gruppen seien in Paris ohne nähere Analyse das H. de Brunoy, jetzt englische Gesandtschaft, 1772 von Boullié, das H. de Salm (Abb. 297) genannt. „Le charme des beaux monumens consiste à attirer par l'effet de la masse, et à retenir par celui des details“ (J. d. B. an IX, Nr. 32).

Wie weit die gesamte Vorstellung von Raum und Plastik sich einte, geht zur Genüge aus unseren Darstellungen hervor. Die plastisch ausgewogene Bildung des Baukörpers korrespondiert mit der vereinfachenden zentralisierten Raumordnung. Diese Harmonie erscheint für die ungeübte Vorstellung fast größer als im Rokoko, da sie leichter faßlich ist und die Einzelteile weder räumlich noch plastisch ausgedeutet werden. Über die Zusammenstimmung von Außen und Innen vgl. auch J. F. Blondel, Cours II, XXXI. Wo die Dissonanzen beginnen, ist gelegentlich der Madeleine und des Panthéon (S. 274, 284) angedeutet. Die grellsten Mißtöne auch hier erst im 19. Jhh.

Noch mehr als im Vorhergehenden sind wir genötigt, die Bautheorie des Klassizismus auf Andeutung von Andeutungen zu beschränken, zumal wir hier an die Grenze unseres Gebiets gelangen. Wir hoffen, einmal an anderer Stelle ausführlicher auf diese wie auf die Theorie der Skulptur und Malerei eingehen zu können.

Bis auf die Proportionslehre von Briseux ist der Charakter der Bautheorie des Klassizismus, seinem eklektischen Zuge entsprechend, ein aphoristischer. J. F. Blondel (Cours III, LXXX) merkt selbst die aus allen möglichen Quellen zusammengetragene Mannigfaltigkeit seiner Reflexionen an. Daneben die ausgesprochene Absicht, architektonische Erkenntnisse zu popularisieren: Schriften von Laugier; J. F. Blondels unvollendet gebliebene Aufsätze „L'homme du monde éclairé par les arts“, Amsterdam-Paris 1774, in Form eines zärtlichen Briefwechsels zwischen einer Dame und einem Herrn. Von größter Bedeutung die zahlreichen, von uns benutzten Veröffentlichungen in den Zeitschriften (vgl. Quellenangabe). Aufzählung der wichtigsten Werke bei J. F. Blondel, Discours sur la necessité de l'étude de l'Architecture, Paris 1754. Eine zeitgenössische Beurteilung von Estèves „Esprit des beaux Arts“, Briseux' „Traité du Beau essentiel“, Laugiers „Essai sur l'Architecture“ durch Frézier im M. d. F. 1754, VII, 7. Hier Briseux, der wie ja auch J. F. Blondel gegen Ende seines Lebens die Schwenkung zum Klassizismus vornimmt, gelobt, Laugier getadelt. Umgekehrter Ansicht ist J. F. Blondel im Discours und Cours IV, 188. Charakteristisch und einflußreich ist Laugiers in handlichem Duodezformat erschienenes Bändchen „Observations sur l'Architecture“, La Haye 1765, ein architektonisches Laienbrevier, mit dem der Verfasser jedoch auch seinem S. 267 zitierten Ausspruch gemäß auf Architekten einwirken will. Er selbst ist erklärter Anhänger Soufflots, manche seiner Kritiken an Pariser Bauten werden auf das Urteil des Erbauers des Panthéon zurückgehen. In Guillaumot (Remarques) ist ihm ein scharfer Kritiker entstanden. Philosophische Reflexionen hätten schon F. Blondel und Perrault (S. 229) in ein metaphysisches Labyrinth geführt, in das sich nun auch Laugier verirre, zumal seine Reflexionen sich auf willkürlichen Annahmen aufbauten On avouera sans peine qu'en matiere de goût il faut que le raissonnement le céde à l'experience et à l'oeil habitué de l'Architecte, doch geht aus anderen Schriften Guillaumots (Essai) hervor, daß er trotz aller Sehnsucht nach Freiwerden aus Regelzwang durchaus nicht einer ungezügelten Experimentalkunst das Wort reden, sondern nur aus der Erfahrung Gesetzlichkeiten ableiten will. Der Gegensatz zwischen ihm und Laugier ist schließlich nur der zwischen dem reinen Theoretiker und dem Praktiker, die aus der gleichen Grundstimmung heraus schöpferisch tätig sind. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen Lussaults schon zitierte Aufsätze im J. d. B. an IX u. X. Dagegen sehen wir hier von Theorien und Propaganda der Salon-Kunstphilosophen ab, die wie heut so auch damals aus einem Minimum von Anschauung ein Maximum von Begriffen zu formulieren verstanden.

Über den geistigen Prozeß des Entwerfens, der composition, bei dem eine geistig vollendete Schöpfung sich für die Anschauung materialisiert, J. d. B. 1809, VI. Daß dem Vorstellungsvermögen gegenüber die Fähigkeit im Zeichnen wenig bedeute, hebt Viel in der Einleitung zum 3. Bd. der „Principes“ hervor: la

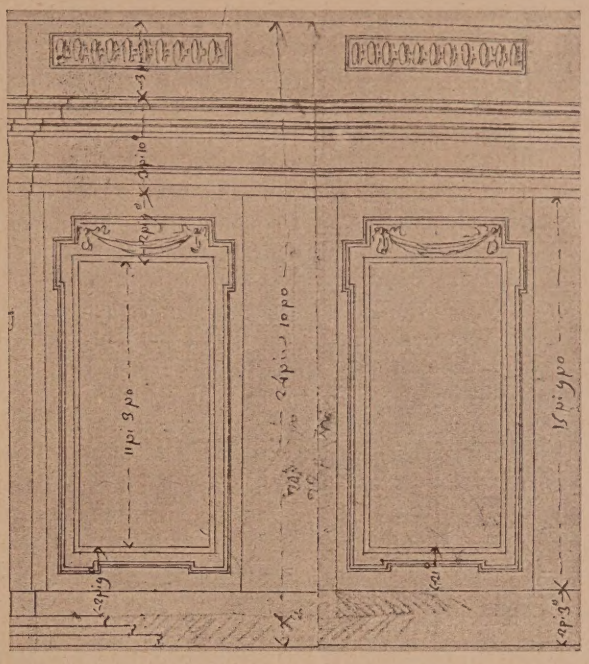


310. 311. Maison de Plaisance nach Briseux

beauté d'un morceau d'Architecture réside toute entière dans sa conception et nullement dans l'illusion d'un trait facile et hardi, qui n'est qu'une sorte de mécanisme. Das Verhältnis von schöpferischer und nur reproduzierender Begabung untersucht Lussault, ihre Erfolge seien invention oder nur perfection. Das höhere Verdienst läge auf Seiten der ersten, — wir sahen S. 267, wie sich kluge französische Selbsterkenntnis auf das weniger hohe aber doch für den sorgsamen Ausbau des Schöpferischen unendlich wertvolle Verdienst beschränkte. Die Substanzen dieser Begabungen seien génie und goût. „Au génie seul appartient de créer, au goût de bien choisir (J. d. B. an IX Nr. 74). Die Erkenntnis, daß die intellektuelle uud historisierende Richtung der Kunstausübung allen Saft in sich nach und nach verbrauchen würde, die wir S. 267 andeuteten, ist gerade in dieser Problemstellung génie-goût als furchtsame Ahnung dem einen oder anderen Architekten aufgedämmert, In seinen Remarques spricht es Guillaumot aus: Nous mettons trop de raison dans toutes nos productions de génie, et à force de raison nous glaçons tout ce que nous enfantons. C'est cet abus du raisonnement qui nous rend si peu propres à inventer. Man wird sich erinnern, daß Voltaire die gleichen Vorhaltungen der Poesie gemacht hat. Über den goût de l'art handelt, wenn auch oberflächlich, J. F. Blondel, Cours I, 448 ff.

Die Proportionen sind auch jetzt das „essentiel" der Baukunst. Wohl findet sich einmal die Äußerung (zitiert von Viel, Principes, Bd. 3): il n'y a point de principes certains dans la composition des édifices; chaque architecte a son esprit, son sens propre et particulier pour disposer des proportions dans l'ordonnance. Doch klingt dies gefährlicher als es gemeint ist, denn der „eigene Sinn" ist weit entfernt von einem Salto mortale, wie ihn die Baukunst um 1900 so gern geschlagen hat. Andrerseits legt man sich ernsthaft die Frage vor, ob die Baukunst nicht ihrer Proportionsgesetzlichkeiten wegen zu den exakten, mathematischen Wissenschaften zu zählen sei und damit aus der Reihe der schönen Künste ausschiede (Journal de l'Empire, 1807, 9. III). Dieser philosophisch zergliedernden Zeit stellt sich sofort die Frage, ob solche Proportionsgesetze a priori oder a posteriori Geltung haben. Briseux (Traité, Einl.) sieht in ihnen ein der ganzen Schöpfung immanentes Ewigkeitsgesetz und findet Perraults (uns überzeugenden) Standpunkt, daß diese Gesetze gewordene seien, bizarr und inkonsequent. Die Proportionen seien von Gott, éternellement et nécessairement Géomètre, der Seele eingefügt (damit rührt er an Richtiges, s. S. 228). Alles, was unsere Organe aufnehmen, sei sensation, die Aufnahme der Proportionen aber geschehe durch perception (Traité 54). Ähnlicher Ansicht ist Laugier. Der letzte Untergrund sei die Natur, und so müßten schon in der Hütte des Wilden, der cabane rustique, wie sie Laugier im Essai abbildet, diese Gesetzlichkeiten enthalten sein, die man nur entwickeln brauche. Daß Laugier mit dieser Hütte — die übrigens sich sehr nach einem griechischen Tempel stilisiert — doch nicht auf diesen letzten Untergrund zurückginge, sondern immer schon Menschenwerk darstelle, merkt ihm Guillaumot (Essai) an. Auch Lussault hält es mit Platon: l'homme ne crée rien, les choses (besser die metaphysischen Substanzen der ἰδέα) étaient avant lui. Dagegen knüpfen Frézier (wie schon in seinem frühen Werk „Dissertation sur les Ordres", Straßburg 1739, so auch jetzt im angef. Aufsatz)

und später Viel (Principes 27) an die Formulierungen Perraults an. Am freisten stellt sich zu diesen Theorien Guillaumot (Remarques, Essai), aus ihm spricht der unphilosophische Architektenverstand, der sich mit der Oberfläche zufrieden gibt. Die Metaphysik der Proportionen ist ihm gleich, daß sie beständen und zwar in ihrer reinsten Form bei den Griechen, genüge ihm. Letzten Endes bleibt, bei der Anerkennung proportioneller Werte durch alle, diese Herleitung eine müßige Prinzipienfrage. Ein Abweichen von den errechneten Proportionen, die licence, wird vorzüglich aus Erkenntnis optischer Erscheinungen gestattet. Die Wahl der jeweiligen Proportion selbst ist Aufgabe des goût (Briseux, Traité 56).



312. Choisy, Entwurf für das Petit Château (Ausschnitt)

Über die Proportionszahlen eingehende Angaben bei Briseux, dem Saint Hilarion des 18. Jhhs. Er unterscheidet proportions und progressions arithmétiques, géométriques, harmoniques und contr'harmoniques. Der arithmetische Rapport wird durch Subtraktion gewonnen, der geometrische durch Division, die Vereinigung zweier gleicher Rapporte ergibt eine Proportion. Da 8 — 5 = 3, ebenso 6 — 3 auch = 3 ist, so besteht zwischen 5 und 8, 3 und 6 die gleiche arithmetische Progression. (Diese Teilung ließe sich verwenden etwa für Tür- und Fenstermaße an einem Bau). Da 15 : 5 = 3 und 18 : 6 auch = 3 ist, so verhält sich 15 : 5 = 18 : 6, es entsteht eine geometrische Proportion. (Diese Teilung ließe sich verwenden etwa für Mittelrisalit und Seitenrisalite). Nun berechnet allerdings auch Briseux seine Proportionen lieber aus einem Grundmodul, der zum Beispiel 20mal genommen die Fassadenlänge ergibt, wobei dann 4 Teile auf das Mittelrisalit, je 5 auf die Flügel und je 3 auf die Seitenrisalite kommen. Die beiden Abbildungen (Abb. 310, 311) mit nebengezeichneten Maßstäben müssen uns als Erläuterung genügen. Andere Proportionsangaben von Laugier in Obs. 14—18. Er definiert die Proportion als commensurabilité de deux dimensions, dont la plus grande contient la plus petite un certain nombre de fois. Und zwar seien hier die nahen, leichtfaßlichen Proportionen, wie 1 : 3, besser als die stärker differenzierten, wie 1 : 5. Eine leichte Abweichung (eben aus optischen Gründen) wie 20 : 30,6 bei der Grundzahl 10 wird gestattet, und eine solche licence hat man bei der Proportionsnachrechnung bestehender Bauten zu beachten. Zwei Beispiele dafür. In der Zeichnung Gabriels für die Häuser der Rue Royale in Paris (Archives Nat.) sind dem Obergeschoß eingeschrieben die Maße: ganzes Geschoß 30, Hauptfenster 10, Sockel 3 Fuß. In seiner Zeichnung für das Schlößchen Choisy (Abb. 312, Coll. Destailleur) ebenfalls von ihm eingeschrieben Sockel 2 p. 3 po. (27 pouces), Fenstergeschoß 15 p. 9 po. (189), Fenster 11 p. 3 po. (135), Gebälk und Attika 6 p. 10 po. (81 + 1, dieser 1 po. die optische Zugabe). Die Gesamthöhe 24 p. 10 po. (297+1). Die Zahlen 28 : 189 : 135 : 81 : 297 haben das Verhältnis 1 : 7 : 5 : 3 : 11. Der Aufbau ist also in arithmetischen Proportionen gehalten. Wir sparen uns weitere Beispiele für eine Arbeit auf, die wir eingangs andeuteten, glauben aber schon hiermit Beweise erbracht zu haben, die nicht nur durch ihre Neuheit, sondern auch durch ihre Tragweite Aufmerksamkeit beanspruchen dürften. Noch erwähnen wir, daß Anfang des 19. Jhhs. Louis Lebrun den für Ingenieure interessanten Versuch macht, die Proportionen aus statischen Gesetzen abzuleiten. (J. d. B. 1808 und 1809), nachdem er bereits früher in einem selbstsicheren aber nicht immer klaren „Mémoire au Roi sur l'erreur déplorable des architectes" dazu gelangt war, die reine Proportionslehre zu Gunsten der Stabilitätslehre einzuschränken.

Das mit der Proportionslehre eng verbundene Bemühen, eine neue, französische Ordnung zu erfinden, wird, der Klassik folgend (S. 222, 235), auch vom Klassizismus fortgesetzt. Vgl. J. F. Blondel, Cours I, 206; Laugier, Obs. 251 ff.; G. (uillaumot), Dissertation 121; Dupuis, Nouveau Traité avec Ordre français, Paris 1768; Chamoust, L'ordre français trouvé dans la Nature 1776, gedruckt Paris 1783.

Bei aller abstrakten Berechnung wird den Ordnungen ein bestimmter Ausdruck — männlich herb, weiblich zart — zuerkannt, doch ist, so weit wir sehen, nie ein funktionelles Nachfühlen zu beobachten

(J. F. Blondel, Cours II, XXXI). Über psychologische Beeinflussung, die von Bauwerken ausgehen kann, vgl. M. d. F. 1776, V, 70; Le génie de l'Architecture, Paris 1780: „C'est peu de plaire aux yeux, il faut émouvoir l'âme". Das Gefühl durchwächst so den rein anschaulichen Genuß, hier liegen die Wurzeln der Romantik des 19. Jhhs., und solche Leitsätze hat sich dann namentlich die Gartenkunst gesagt sein lassen. Der Versuch einer „Einfühlung" schon von Estève (s. o.) unternommen. Auf diese innere Ausdrucksfähigkeit gründet sich das Verlangen nach dem caractère eines jeden Bauwerks, das wir, getäuscht durch die Gleichförmigkeit seiner Erscheinungen, allzu voreilig dem Klassizismus abzusprechen geneigt sind. Le caractère consiste dans le style le plus analogue au motif qui le fait élever (J. F. Blondel, Cours III, 441; ebendort II, 229). Le caractère consiste autant dans la forme et le rapport des masses du bâtiment que dans le choix, la proportion et la saillie des différens membres qu'on emploie (M. d. F. 1765, VII, 185). In dem S. 268 zitierten Revolutionsavis wird für Bauentwürfe verlangt: à donner à chacque espèce de Monument le caractère qui lui est propre. Das heißt, ein Palast soll Palast, ein Landhaus Landhaus, ein Gefängnis Gefängnis scheinen. Lussault definiert den caractère unter ethischem Gesichtswinkel; alles in allem bestände er in einem „je ne sais quoi" und werde von dem goût gefunden. Für diesen bezieht sich Lussault dann noch auf Montesquieus „Essai sur le goût". „Beau et vrai", „beau et bon" sind beliebte Verbindungen, das Wort Boileaus „rien n'est beau que le vrai" wird häufig zitiert. Genauer wird dann die Substanz des caractère das convenable, das Zweckentsprechende genannt (J. d. B. an X, Nr. 364), womit allerdings nur ein Begriff für den anderen gesetzt ist. Diese Anschauung greift Anfang des 19. Jhhs. auch die rein geometrische Schönheit an (Athen. 1806). Der Satz Winckelmanns wird dabei zitiert „wenn die Wesensidee der Schönheit geometrischer Natur wäre, würde sie nicht in dem Urteil der Menschen so veränderlich sein" (da wir diesen Einzelsatz bei Winckelmann nicht finden, übersetzen wir das französische Zitat). Andrerseits werden die absoluten, von Hogarth in Analysis of Beauty 1753 erdachten Schönheitslinien zurückgewiesen. Auch die erwähnten Stabilitäts-Proportionen entstammen solcher gefühlsmäßigen Wertung. Das Gesetz von der Materialgerechtigkeit und der Zweckform (S. 266), das die Gewalt des stilbildenden Formgedankens und des Vorstellungsprozesses verkennt, scharf ausgesprochen von Percier und Fontaine, „Recueil de décorations intérieures", Paris 1813. Was sie dann selbst schaffen, sieht gar nicht nach so doktrinärer Strenge aus.

Die Deutung der einzelnen Begriffe wie ordonnance, bienséance, symétrie, eurithmie müssen wie hier übergehen. Vergl. neben den vielen Einzelnotizen Toussaint, „Traité de géométrie" und J. F. Blondel, „Discours". Beherrschend der Begriff der simplicité, die noble und élégante zugleich sei. (Briseux, Traité 69, J. d. B. an XII, Nr. 337 u. a.). Sie bezeichnet die für die rezeptive Vorstellung einfachste Erscheinungsform.

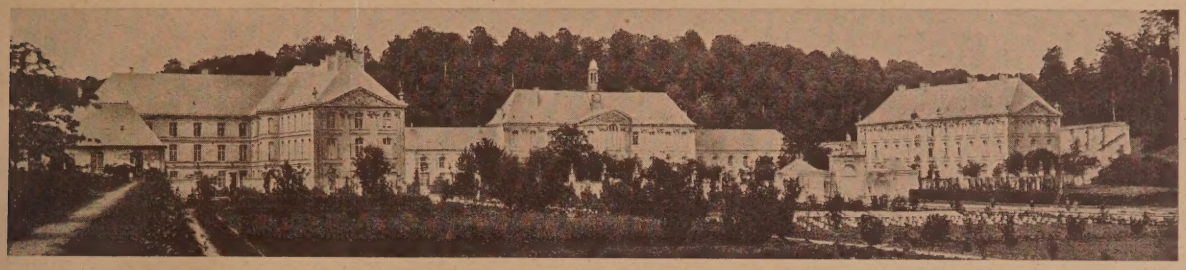
Mit einem Wort wäre endlich der universalen, weltbürgerlichen Gesinnung des Klassizismus zu gedenken. Sie beruht darauf, daß man die Grundgesetze, die man entdeckt glaubt, für allgemeingültige halten muß und daß man die Entwicklung der Kunst als eine große, zusammenhängende geistige Tätigkeit auffaßt. Wie weit diese Anschauung richtig, haben wir hier nicht zu untersuchen. Aber es mag gerade für uns, die wir Goethe lieben und doch in eine Zeit der Nationalitätenzersprengung geraten sind, das Wort eines Franzosen (Guillaumot, Remarques und Essai) beachtenswert sein: „Qu'importe qu'on y ajoûte l'épithete de François? Toute idée de patriotisme (sagen wir besser chauvinisme) dans ce cas, ne peut qu'être mal-entendue, et arrêter les progrès de l'art. L'Allemagne, qui a produit des Compositeurs de Musique qui peuvent aller de pair avec les meilleurs Maîtres Italiens, n'a jamais imaginé de qualifier la Musique de ces Maîtres de Musique Allemande." Und so ganz nur auf die gute Leistung bedacht sollten es alle Künstler machen.

In dieser rationalistischen Zeit entstehen die ersten Architekturschulen mit geregeltem Lehrgang, aus denen unsere technischen Hochschulen herausgewachsen sind. J. F. Blondels eröffnet eine Schule 1743, sein Unterrichtsplan im Cours III, LXXXI—XC mitgeteilt. Andre Programme M. d. F. 1745, II, 150; 1747, VIII, 57; 1755, VI, 198; 1760, VII, 165; L'av. 1760, 684; 1762, 759; 1766, 289; 1768, 818; M. d. F. 1771, XII, 162; J. d. B. an X, Nr. 123 für ein Lycée républicain, ebendort Nr. 161 für eine Gartenschule.

Die historischen Interessen sind zu Anfang des Kapitels berührt. Abrisse der Baugeschichte finden sich in den einzelnen Lehrbüchern, so J. F. Blondel, Cours I, 1—118. In „Recueil et Parallèle" stellen Durand und Legrand alte und neue Baukunst nebeneinander. Den ersten zusammenfassenden Versuch einer Baugeschichte, die die Entwicklung der principes généraux darstellen möchte, macht Legrand, Essai sur l'histoire générale de l'Architekture, Paris 1809. Modellsammlungen alter Bauten angezeigt im Ath. 1806, unter ihnen die Galerie de Cassas regelmäßig gegen Eintrittsgeld geöffnet. Ihre Beschreibung von Legrand, Collection des Chefs-d'oeuvre de l'Architecture des différens peuples, Paris 1806. Die Idee des Trocadéro in Paris ist also fast ein Jahrhundert alt.

1755–1830

Arras, Cathédrale
(Phot. Neurdein)



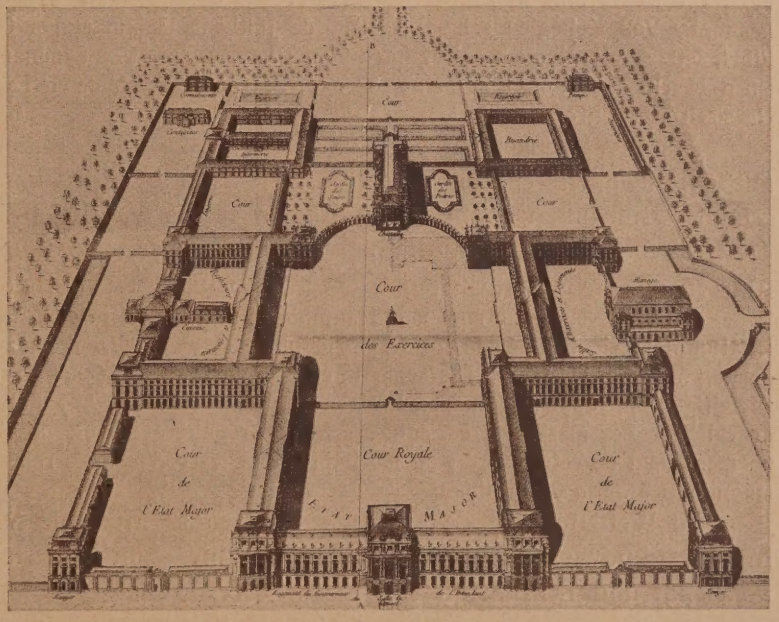
313. Prémontré, Abbaye

XII. Klöster, Konvikte, Krankenhäuser, Öffentliche Bauten.

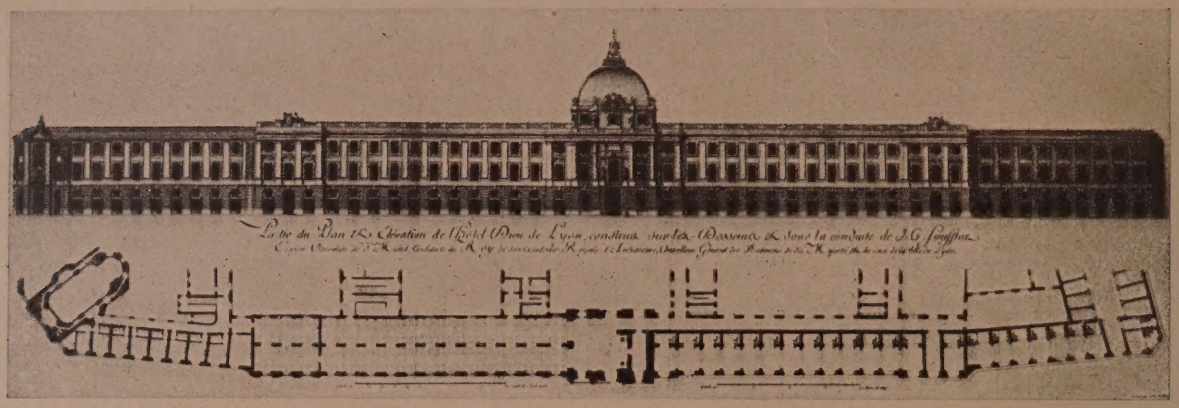
Nach eingehender Analyse der baulichen Vorstellungsformen des 17. und 18. Jhhs. in Frankreich werden wir uns in den folgenden Kapiteln sehr kurz fassen können und uns, dem Charakter eines Handbuchs entsprechend, im wesentlichen mit der Entwicklung der Typen begnügen, es dem Leser überlassend, die Darstellung der einzelnen Vorstellungsgesetze nun auch dort zu verfolgen.

Eine kurze Charakterisierung fast aller Typen gibt J. F. Blondel, Cours II, 233—468. Besprochen werden Kollegs und Seminare, Krankenhäuser, Kasernen, Gefängnisse, Rathäuser, weiter Bibliotheken, Museen, Arsenale, Observatorien, Münzen, dann Börsen, Markthallen, Bäder, schließlich Theater, Festsäle und Festdekorationen mannigfaltigster Art. Im einzelnen wären diese Angaben mit den ausgeführten Bauten zu vergleichen, doch müssen wir darauf verzichten. Verschiedene öffentliche Bauten besprochen auch von Viel, Principes; Abbildungen bei Dumont, Recueil, Bd. III. Für Paris zu vgl. Krafft und Ransonnette.

Von Klosterbauten ist als wuchtiges Bauwerk unter dem Einfluß römischer Paläste mit großer Pilasterordnung das Benediktinerinnenkloster, jetzt Palais des Arts, in Lyon 1659—80 von Royers Delavalfenière erbaut. Die breitgelagerten Arkadenhallen um den Hof sind dem Baukörper vorgelegt und bilden eine Terrasse. Wir verweisen auf unsere Bemerkungen S. 193. Die reiche dekorative Ausstattung des Refektoriums von Blanchet, Guillaume, Crety wohl erhalten und ein gutes Beispiel saftiger Üppigkeit. Neben der Egl. du Val de Grâce in Paris (S. 186) das Kloster, jetzt Militärspital. Als Stiftung der Mme. de Maintenon das Kloster zur Erziehung



314. Paris, Ecole Militaire. Erster Entwurf



315. Lyon, Hôtel Dieu

junger Mädchen in S. Cyr, seit 1806 Militärschule, von Hardouin-Mansart 1685—86 erbaut. Die Abtei von S. Denis umgestaltet von R. Decotte zu Anfang des 18. Jhhs. Ein kleinerer Umbau und Neubau die Abtei neben S. Trinité in Caen, ohne besondere Rücksicht auf die Lage der Kirche. Bedeutender einige Prämonstratenserklöster, so bei Pont-à-Mousson 1705, Caen 1724 von Delatremblaye und vor allem der festliche Neubau des alten Mutterklosters zwischen Reims und Laon (Abb. 313). Neben der Kathedrale S. Vaast in Arras, die gleichnamige, 1915 zerschossene Abtei nach den Plänen Contant d'Ivrys unter der Leitung von Béffara 1754—80 ausgeführt.

Weitere Klöster des 18. Jhhs. in Dompierre-sur-Besbre, Cluny, Reims, Solesmes. Das Kloster in S. Ouen 1750, jetzt H. de Ville, von Defrance, und das in Brantôme mit bemerkenswerten Treppen. Als Anlage kurz vor der Revolution sei das Kapuzinerkloster S. Louis d'Antin in Paris 1781 von Brongniart genannt, die von der gleichzeitig angelegten Straße aus zugängliche Kirche und das seitliche Kloster ganz in eine Baueinheit zusammengeformt, blockartig schlicht. Jesuitenkonvikte in der Ausdehnung und architektonischen Bedeutung der italienischen sind in Frankreich nicht erbaut, das Kloster S. François in Tours 1675—77 sei wenigstens genannt. Von Kollegien sei das Collège de Juilly in Dammartin-en-Goëlle, das in Autun um 1700 angeführt, letztes vornehmlich seiner Lage zum Platz wegen. Von Seminarien hat das neben S. Etienne in Caen einen beachtenswert weit geplanten Grundriß, von den schlichten Fassaden ist die gegen den Kirchplatz klassisch schön proportioniert.

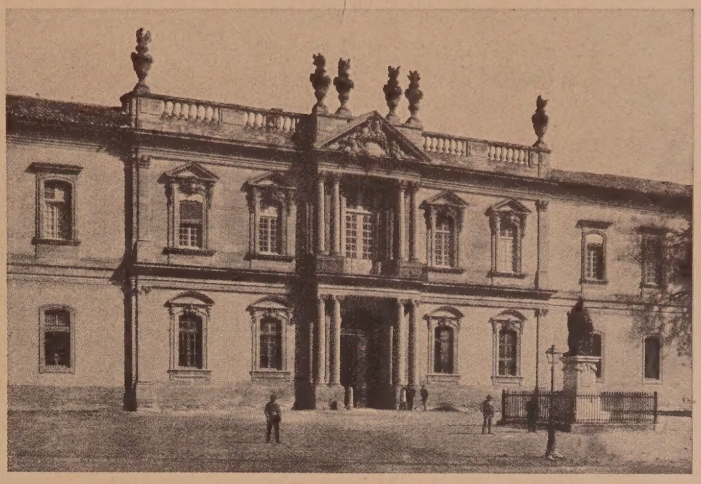
Als Invalidenkonvikt von Ludwig XIV. in Paris das mächtige Hospice des Invalides mit der Doppelkirche S. Louis (S. 211, 214) gestiftet und 1671—74 von Libéral Bruant erbaut. Die äußersten niedrigen Bauten rechts und links der Kuppelkirche nach 1756 von J. R. Decotte und Franque hinzugefügt in sicherem Gefühl für die Stafflung der gesamten Massen einen vorzüglichen optischen Maßstab für den Invalidendom einführend.

Die vier Nebenhöfe sind dem Haupthof und dem diesem sich anschließenden Kirchenlangbau folgend longitudinal gelegt, eine einzige Raumrichtung ist also in der ganzen Masse durchgehalten. Die Formgebung in ihrer klassischen Einfachheit gewaltig wirkend. Mancher Architekt dürfte heute versucht sein, diese gewaltige Baugruppe „mit mannigfaltigen Einfällen zu beleben". J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 1) bemerkt ausdrücklich: „Les masses de cet édifice sont très-régulières: seule considération importante à observer dans un monument de cette espece, où la simplicité et les commodités relatives à son usage sont préférables à la magnificence de la décoration."

Im Wetteifer mit dem Kloster S. Cyr der Mme. de Maintenon und dem Hospice des Invalides Ludwigs XIV. wird seit der Mitte des Jahrhunderts die Ecole militaire in Paris als Pensionat und Lehranstalt von Ludwig XV. erbaut.

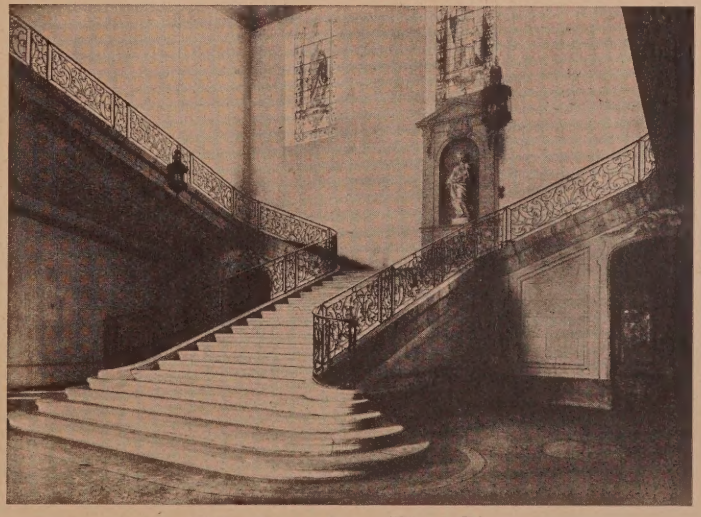
Das Programm in allen Einzelheiten von einer der bedeutendsten Frauen ihrer Zeit, der Mme. de Pompadour, und von Duvernay ausgearbeitet. Dieses 1751 A. J. Gabriel vorgelegt mit dem Wunsch Lud-

wigs nach einer „belle et noble simplicité“ für die Gestaltung. Die Ausführung des ersten, im Stich Lerouges (Abb. 314) erhaltenen Entwurfs, an dessen Modell Rousseau und Coustou mitarbeiten, bald begonnen. Doch schon 1757 eine einschneidende Änderung unter starker Beschränkung (von uns hälftig in den Stich einskizziert): der Eingang wird abwendig von der Stadt gegen den 1770 eingeebneten Champ de Mars verlegt, der Vorhof zum Rückhof gemacht. Gleichzeitig die allgemeine Formgebung ins Klassizistische abgewandelt mit einer Tempelvorhalle vor dem Mittelrisalit. (1758 wurde von Blondel der Akademie das Werk Leroys über Griechenland vorgelegt!). Die altgeplante französische Kuppel dagegen beibehalten. Der Bau 1769 fortgesetzt durch Brongniart, voll. 1787.



316. Carpentras, Hôtel Dieu

Krankenhäuser sind schon frühzeitig in Anlehnung an Klosterbauten als ausgedehnte Anlagen um verschiedene Höfe gestaltet worden. So das Hospice de la Charité in Lyon 1617, das 1607 gegr., 1709 erweiterte Hôpital S. Louis in Paris. Neben solchen vielgliedrigen Anlagen oft auch nur ein großer Bau oder doch überragendes Vorherrschen eines Hauptbaus. So in Langres 1640, Beaune 1645, Auxonne, Rethel, Dole, Troyes 1702. Zusammenfassend die Einzelbauten des H. Dieu in Lyon führt Soufflot als Nachfolger Delamonces seit 1741 die Fassade (Abb. 315) gegen den Rhone auf mit 51 Achsen, ohne großen Aufwand, die Akzente nur als kuppelgekröntes Mittelrisalit und flache Seitenrisalite setzend. Durch beiderseitiges Zurückbiegen der äußeren Flügel ist, vom vorliegenden Quai aus gesehen, die Längenerstreckung gemildert. Vom anderen Ufer gesehen erscheinen die verschiedenen Abschnitte bei der Lage der Fassade gegen Westsüdwest stets wechselnd beleuchtet, der Gesamtkörper modelliert sich. Eine Anregung mag der Pal. di Montecitorio in Rom (S. 126) gegeben haben. Ein anderes Krankenhaus von Soufflot in Mâcon 1760 erbaut. Die prächtig gegen die Mitte gesteigerte Fassade des H. Dieu in Carpentras (Abb. 316, 317) 1750 bis 1760 wurde S. 262 erwähnt. Hinter ihr zieht sich ein Korridor entlang, an den, in der Hauptachse von zwei Pfeilern getrennt, das weite Treppenhaus mit der großen, zweiflüglig geteilten, sanft ansteigenden Treppe sich anschließt. Als klassizistisches Beispiel das Hôpital S. Sauveur S. 286 genannt. Ihm mögen angeschlossen werden das Hauptkrankenhaus in Valenciennes und S. Antoine in Paris 1770. Die



317. Carpentras, Hôtel Dieu

318. Rennes, Hôtel de Ville

Ansicht, daß ein Krankenhaus als Monumentalbau in die Stadt gehöre gegenüber der von Medizinern vertretenen Ansicht, es aufgelöst in eine Anzahl kleinerer Bauten vor die Stadt zu verlegen, verteidigt noch halsstarrig Poyet (J. d. P. 1807, 2014).

Von Kasernen trotz ihrer Schlichtheit zu beachten die in Givet 1680 mit 500 m langer Front, die Ludwigskaserne in Metz 1726—31, die in Courbevoie von Guillaumot und in La Frère aus der Mitte des 18. Jhhs., in Caen von Couture.

Neben der Blondelschen die Charakteristik eines Mustergefängnisses von Bugniet im Mercure de France 1765, VII, 185, gegeben.

Die weltlichen und geistlichen Regierungsgebäude steigern den Typ des Hôtelbaus nach der repräsentativen Seite. Stets mehrgeschossig schenken sie dem Raumelement der Treppe besondere Beachtung. Dies widerspricht nicht unseren Bemerkungen zum Hôtelbau (S. 248), denn das Untergeschoß ist hier, für untergeordnete Verwaltungen reserviert, völlig bedeutungslos, hat im Raumkonzert keine Stimme. Meist achsial angeordnet, führt sie prächtig und weiträumig zum Hauptgeschoß empor. Der bedeutende Treppenbau des alten Parlaments in Rennes S. 198 besprochen. Einen prächtigen Treppeneinbau, seitlich von der Durchfahrt gelegen und beiderseits durch große obere Fenster beleuchtet, erhält 1737 das Pal. des Etats in Dijon von J. J. Gabriel. Der Bau, 1364 ursprünglich als Palast der Herzöge von Burgund beg., ist unendlich oft umgeformt worden, so 1468, 1682—86 fast ein Neubau von Noinville — von ihm auch der Platz davor —, Gétard, Hardouin-Mansart, weiter verändert 1720, 1779—84 wiederum sehr gründlich von Gauthey und Dumorey, endlich vollständig rest. 1894—95. Die Präfektur in Straßburg S. 264 erwähnt. Das Pal. du Gouvernement in Nancy (Abb. 333) 1753 löst den ganzen Mittelbau unten in eine Säulenhalle auf, in den Eckrisaliten liegen die korrespondierenden Treppen.

319. Toulouse, Capitole

Wir nennen als interessantere Bauten aus der großen Zahl ferner das H. de l'Intendance in Châlons-sur-Marne 1759 von N. Durand, das H. du Consulat in Tours 1759, das Pal. des Intendants de la Franche Comté, jetzt Préfecture, in Besançon 1722 von V. Louis und Nicole, das Statthalterpalais, jetzt Justizpalast in Metz 1776 von Clérisseau. Geistliche, schlichtere Regierungsgebäude sind das Pal. Archiépiscopal in Tou-

louse von Daviler, die Evêché, jetzt Bibliothek, in Orléans von J. J. Gabriel, die Evêché, jetzt H. de Ville, in Toul 1740 von J. R. Decotte. Endlich die in ihren Innenräumen kühl-klassizistische, im Äußern gewaltige Archevêché, jetzt H. de Ville, in Bordeaux 1770—81 von Etienne, zu Ende geführt von Laclotte.

Ebenso müssen wir uns für die auf ähnlich repräsentative Erscheinung ausgehenden Rathäuser, soweit sie nicht schon im Vorhergehenden als stilistisch bedeutend angezogen wurden, auf eine kurze Aufzählung beschränken.

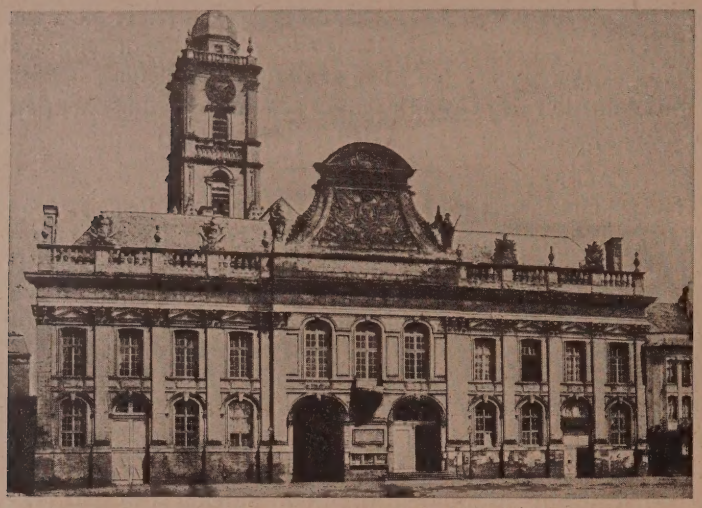
In Arles das H. de Ville von Hardouin-Mansart und Peitret 1665—84. Das H. de Ville in Rennes S. 264 erwähnt (Abb. 318, 330). Gleichzeitig mit dem Pal. du Gouvernement das H. de Ville in Nancy (S. 306) erbaut mit schönster Vestibülentfaltung und einer zweiläufigen, im Bogenschwung hochgeführten Rokokotreppe. Die neue Fassadengestaltung des Capitole in Toulouse (Abb. 319) und ihre maßgesetzliche Umrechnung durch Briseux wurde S. 264 vermerkt. Von nordfranzösischen Rathäusern verdienen die in Aire-sur-la-Lys (Abb. 320) mit großer Pilastergliederung und in Abbéville Beachtung. Als Abschluß der Rue de Marne das H. de Ville in Châlons-sur-Marne 1771 von N. Durand (besprochen im L'av. 1773, 98). Das seltene Beispiel einer vorgelegten, doppelläufigen Freitreppe am H. de Ville in Tournus 1777 von Gauthey. Als klassizistische Beispiele zu nennen ferner die Rathäuser in Langres 1778, Alençon 1783, Cambrai 1786 von Antoine und das von Antoine 1789 entworfene, von Vivenel ausgeführte Rathaus in Bern.

Eine bedeutende Rolle unter den öffentlichen Monumentalbauten spielen die Justizpaläste. Bauten aus der Zeit Ludwigs XV. in Coutances und Arras. Nach dem Brand 1776 das Pal. de Justice in Paris beg. von Couture und Desmaisons, für diesen dann Moreau Desproux eintretend, später auch Mitwirkung von Antoine. Die ergänzende Platzausgestaltung jenseits des Boulevard blieb Projekt. Aus gleicher Zeit die Bauten in Douai 1784 von Lequeux und in La Rochelle 1783—89. Das Pal. de Justice in Caen im Grund der regelmäßigen Place Fontette mit sechssäuliger Tempelvorhalle. Eine breite Vorhalle mit 24 korinthischen Säulen, sehr ähnlich dem älteren Schinkelschen Museum in Berlin, zeigt das Pal. de Justice in Lyon 1835 von Baltard; verwandt das in Montpellier 1839—46 von Dabric.

Von Münzbauten ist das H. des Monnaies in Paris das bedeutendste Gebäude.

Der Entwurf des Autodidakten Antoine wird in einem großen Wettbewerb 1768 preisgekrönt und gelangt bis 1775 zur Ausführung. Daß Antoine bis dahin „nicht in Italien gewesen ist", wird von gleichzeitigen Schriftstellern mit Erstaunen angemerkt. Nur ein Mittelrisalit mit Freisäulen über dem Sockelgeschoß tritt vor die 115 m lange, ganz gleichmäßig behandelte Fassade, selbst die beiden Fensterreihen dieses Mittelrisalits weichen nach Größe von denen der Flügel nicht ab. Die Flächenerscheinung ist also vollkommen vereinheitlicht. Zugleich ist die ganze Fläche unter einfachste Proportionsgesetze gebracht, die Flügel sind je gleich zwei Quadraten, das Mittelrisalit gleich einem Quadrat unter Zugaben für den optischen Verlust. Das Sockelgeschoß verhält sich zu den beiden Obergeschossen wie 2:3. Man beachte auch die Seitenfassade, ferner die Anpassung an das völlig unregelmäßige Grundstück bei ganz regelmäßiger Erscheinung der Hauptfronten und Haupthöfe. Das schöne Säulenvestibül mit seitlicher Haupttreppe ist räumlich zentralisiert trotz seines Durchgangscharakters. — Von Antoine auch der Entwurf für die Münze in Bern. Aus späterer Zeit zu nennen das H. de la Monnaie in Nantes 1821.

Von Börsen- und Handelsbauten erscheint die Loge des Changes, jetzt Temple protestant, in Lyon 1747—49 von Soufflot wie eine Erinnerung an den Pal. Comunale in Brescia 1508. Eine Getreidebörse, die Halle au Blé, in Paris 1762—67 von Lecamus, die Eisenkuppel statt der verbrannten, nachträglich eingewölbten hölzernen erst 1811. Das Ganze ein Kreisbau, der Mittelraum umzogen von einer zweischiffigen Halle. Die Börse in Nantes 1792—1812 von Crucy erbaut. Die Börse in Petrograd 1805—16 von Thomon ist stadtbaulich von größter Bedeutung in ihrer Stellung an der Spitze der Newainsel Wassili Ostrow, zugleich mit Uferbefestigung und Anlegeplatz. Für den französischen Architekten klärte sich die endgültige Idee aus einer Reihe erhaltener Entwürfe seit 1803. Schließlich findet er den einfachsten Ausdruck in einem tempelartigen rechteckigen Hallenbau, im Innern mit ovalem Vorraum, rundem Vestibül und großem Rechtecksaal. Ähnlich, nur größer, die Börse



320. Aire sur-la-Lys, Hôtel de Ville

in Paris 1808—26 von Brongniart und Delabarre, rings von einer Säulenhalle umgeben, profanes Gegenstück zur Madeleine. Seitliche Anstückungen 1903 vorgenommen.

Von Unterrichtsbauten ist in Paris die Ecole de Médecine 1769—86 von J. Gondouin mit Kolonnaden gegen die Straße, breit gelagertem Hof und rückliegender Tempelfront, hinter der das halbkreisförmige Amphitheater liegt, ein wohlerhaltenes Beispiel des Klassizismus. An ihm möge man insbesondere die Flächenbehandlung studieren. Die Ecole de Droit 1771 von Soufflot ist als Eckbau gegenüber dem Panthéon auf dieses abgestimmt, das Gegenstück erst 1849 aufgeführt. Die Akademie der Künste in Petrograd 1764—72 von Vallin Delamotte umfaßt sowohl Sitzungsräume, ausgedehnte um einen zentralen Ovalhof angeordnete Unterrichtssäle (die Zeichentische radial gestellt) und Wohnungen. Am Mittelrisalit ist gut der Kampf zwischen Rokoko und Klassizismus zu beachten. Ein rundes Vestibül und anschließendes weites Treppenhaus werden schon etwas hart in der Raumfügung. Das rein in Stein ohne Verwendung von Holz und Eisen konstruierte Pariser Observatoire Perraults 1667—72 noch von J. F. Blondel (Arch. L. III, C. 10) als mustergültig angesehen.

Die Idee öffentlicher Museen neben den sehr liberal geöffneten privaten Sammlungen entspringt weniger als in Italien einem Sammeleifer der Antike gegenüber, sondern ist der Ausdruck einer retrospektiv veranlagten Zeit. Über kleine Architekturausstellungen siehe S. 290. Vorschläge für ein Conservatoire des Arts et Métiers werden in Paris seit 1775 verschiedentlich erörtert. Auch die alle zwei Jahre stattfindenden Bildersalonausstellungen mußten die Museumidee fördern. Jedoch hat erst die Revolution den eigentlichen Grund für das französische Museumswesen gelegt, da sie durch gewissenlose Beraubung sowohl große Gebäude freibekam, wie reichen Besitz zusammenbringen konnte. So nach dem Dekret vom 2. XI. 1789, das die kirchlichen Güter zur Verfügung der Nation stellt, das Museum in Lyon in dem Benediktinerinnenkloster eingerichtet, 1792 das in Toulouse gegründet.

Vorschläge für eine gewaltige Galerie mit Oberlicht, auf die wohl die vatikanischen Säle von Einfluß waren, macht Armand-Guy Kersaint im „Discours sur les Monuments publics", Paris 1792. Im Athenaeum 1806 die Beschreibung und Abbildung der Bautengruppe einer Exposition des produits de l'Industrie, die mit einzelnen Pavillons als Flügelbauten des Hospice des Invalides den vorliegenden Platz säumt.

Der Italien gegenüber weniger produktive Theaterbau läßt sich in seiner Entwicklungslinie an einigen Beispielen hinreichend erläutern.

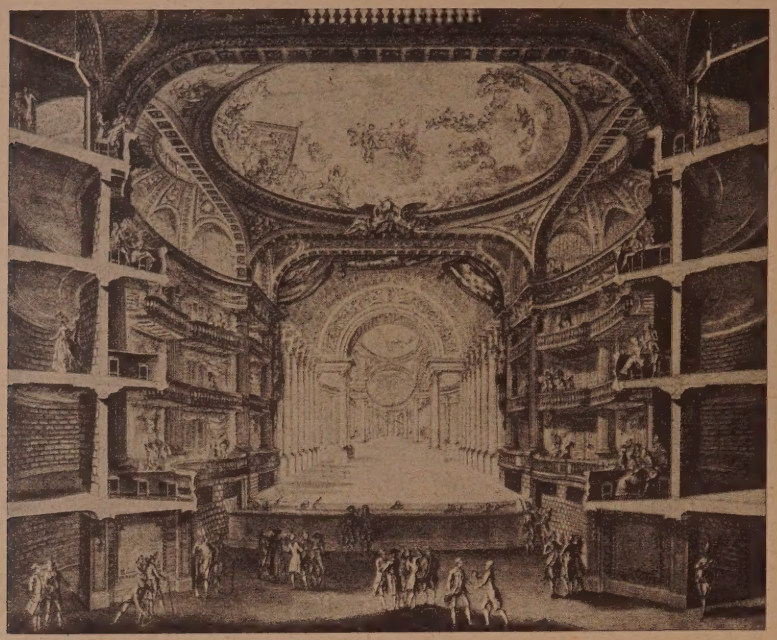
Wir sind zunächst auf eine Reihe nicht mehr vorhandener aber noch wohl rekonstruierbarer Bauten angewiesen. Die alte rechteckige Saalform noch in dem ältesten, unter Richelieu erbauten Theater des Pal. Royal in Paris – an den verschiedenen Theatern dieses Palais ließe sich die Entwicklungslinie skizzieren — beibehalten. An den Seiten zogen sich amphitheatralisch Sitzreihen entlang, über ihnen zwei Balkonränge. Der Bühne gegenüber öffnete sich das Eingangsportal. Das Parterre war freigehalten, um bei größeren

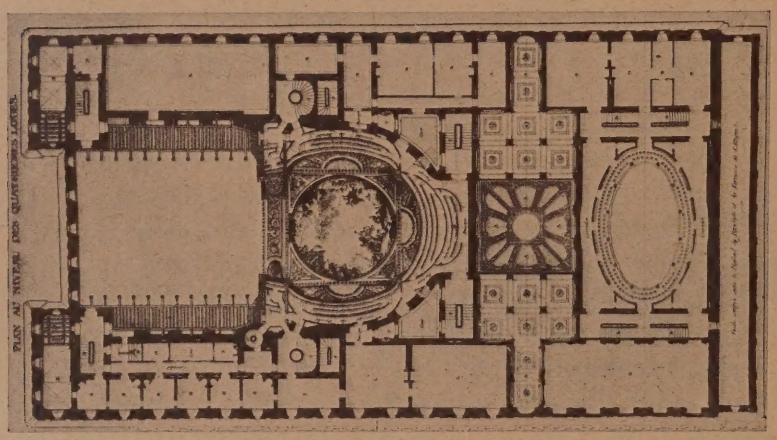
Aufführungen, Balletten mitbenutzt werden zu können. Die Anlage erinnert in manchem an das Teatro Farnese (S. 147). Dieses Theater wurde von Molière für seine Aufführungen 1660 umgebaut. Die amphitheatralischen Sitzreihen fielen fort. Die vorher parallelen Wände konvergierten von der Bühne weg, schlossen gegen den Hintergrund polygonal ab und wurden von zwei Reihen Logen übereinander umsäumt. Von dem Parterre wurde nach hinten zu ein Teil für Sitzreihen, das Amphitheater, abgetrennt. Der vordere Abschnitt blieb wie gewöhnlich frei, doch konnten hier Sessel für die vornehmsten Besucher aufgestellt werden. Diese französische Anordnung im Turiner Hoftheater (Abb. 163) übernommen. Ähnlich das gleichzeitige oder sogar frühere, von den Italienern Amandini und Vigarani in den linken Flügel der Tuileries eingebaute Theater. Hier in die erste Logenreihe noch Balkons eingespannt, der Hintergrund des Zuschauerraums gerundet. Das Amphitheater stieg nach hinten unter der Logenreihe auf und füllte so den Rechteckraum hinter den Logensäulen aus. Die Tiefe der Bühne war anderthalbmal größer als die des Zuschauerraums, die ständig verbesserten maschinellen Einrichtungen von J. F. Blondel (Arch. L. VI, C. 21) gelobt. In den dreißiger Jahren des 18. Jhhs. fertigt für dieses Theater Servandoni eine große Zahl Prospekte, die in den Almanachen der Zeit mehr als einmal gepriesen werden. Das dritte ähnliche und gleichfalls zerstörte Pariser Theater war die Comédie Française 1687—89.

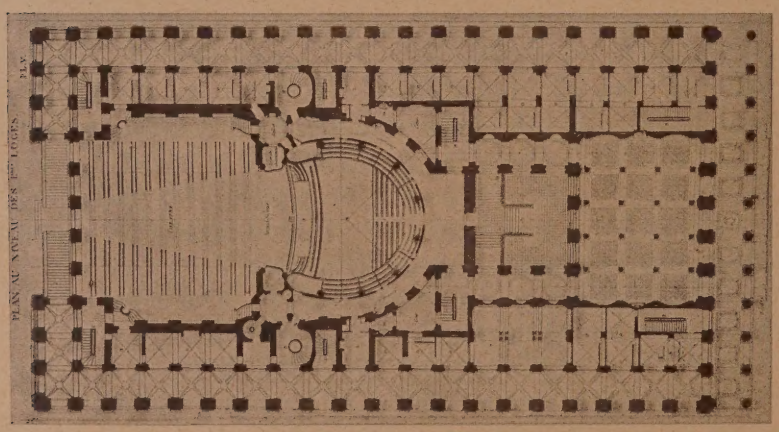
Auffallend ist, daß das Rokoko keinen besonderen Typ geschaffen hat, will man hierher nicht das 1755 von Héré erbaute, 1906 ausgebrannte Theater in Nancy rechnen. Wir sahen es nicht mehr. Um die Mitte des 18. Jhhs. ist ein erneutes Interesse für das italienische Theater festzustellen. Kritik derjenigen in Turin, Parma, Vicenza von Cochin im M. d. F. 1758, IX, 75. Hier auch angemerkt, daß das französische Theater an seiner Ableitung aus dem Ballspielhaus — ein solches in Versailles erhalten — ständig kranke. Daß das Theater Palladios (S. 147) das Modell eines vollkommenen Theaters sei, ist der Schluß einer längeren Ausführung im M. d. F. 1755, IX, 204. Es kreuzen sich also jetzt im französischen Theaterbau die Einflüsse des italienischen Hochrenaissance- und Barocktheaters. Dagegen werden statt der italienischen, kastenartigen Ranglogen die freischwebenden Rangbalkone eingeführt. Sie sind entweder in einzelne Balkone abgeteilt oder legen sich durchgehend um den Zuschauerraum herum, diesen reicher modellierend, wie es die gleichmäßige Rangloge konnte. Man hat dies wohl empfunden. Cochin (s. oben) bemerkt von den sechs gleichen Rängen des Turiner Theaters: cette égalité est contraire aux regles du goût, qui exige des proportions variées dans les masses principales d'un édifice. Einflüsse des französischen Rangtheaters auf das italienische Logentheater sind in Padua (Abb. 164) festzustellen.

Der erste bedeutende Bau ist das Theater in Lyon, 1754—56 von Soufflot errichtet, leider ebenfalls zerstört 1827. Der Zuschauerraum hatte hier elliptische Form. Einer Gesinnung, wie wir sie in dem Morettischen (Abb. 161) und Ferrareseschen (Abb. 162) Theaterentwurf, im Theater von Imola (S. 150) kennen gelernt haben, begegnet man in dem Entwurf Cochins „Projet d'une Salle de Spectacle", Paris 1765. Ein Querovalraum vereinigt Zuschauerraum und Bühne, diese ist dann nach hinten geöffnet. Die genannten italienischen und der französische Entwurf, etwa gleichzeitig entstanden, zeigen sehr schön die universelle Raumgesinnung des Klassizismus (S. 290). Als Queroval auch der Theaterentwurf von Rubo le fils im „Traité de la construction des Théâtres", Paris 1777. Der kreisrunde oder ovale Saalbau empfohlen im L'av. 1769, 98 und von Patte in seinem wichtigen und mit vielen Grundrissen versehenen „Essai sur l'Architecture théâtrale", Paris 1782.

Dagegen die gestelzte italienische Halbellipse mit Einziehung am Proszenium übernommen von A. J. Gabriel im Theater des Versailler Schlosses. Pläne dafür seit 1748 gemacht, die innere Ausstattung beg. 1763, Einweihung erst 1770 (M. d. F. 1770, VIII). Ebenso hier auch Logen erscheinend, die beiden unteren niedrig mit Pfeilern, die obere fast doppelt hohe mit Säulen. Gleichzeitig ein prächtiges, heut verändertes Vestibül entworfen, dessen Originalzeichnungen in den Archives Nationales aufbewahrt werden. Eine schöne







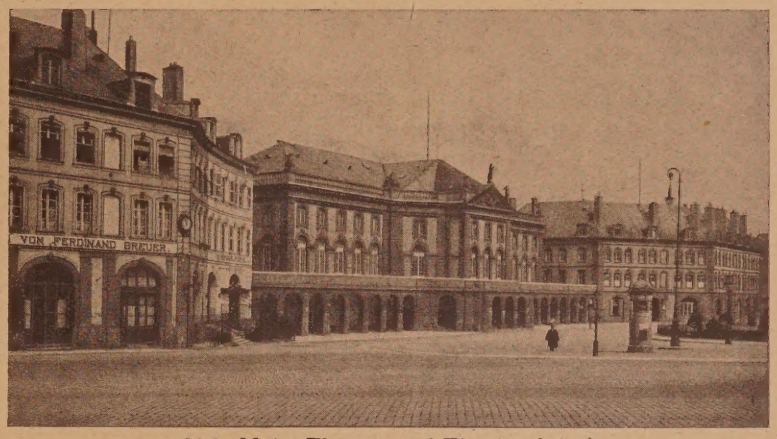
321–323. Bordeaux, Grand Théâtre

Vestibülentwicklung mit großer achsial gelegter Vortreppe erhielt auch das dritte von Moreau Desproux 1764—70 nach dem Brand des Molièreschen im Pal. Royal erbaute Theater, das dann wiederum 1781 dem Feuer zum Opfer fiel.

Die endgültige Lösung, für das ganze 19. Jhh. vorbildlich, findet V. Louis im Grand Théâtre von Bordeaux. Plan 1772, Grundstein 1776, voll. 1780, veröffentlicht von ihm Paris 1782. Zahlreiche Studien dafür in der Mairie der Stadt.

Man hatte zuerst an Soufflot gedacht, doch übernimmt schließlich Louis den Bau als Architekt und Unternehmer. Der Grundriß im ersten Ranggeschoß mit dem Treppenvestibül (Abb. 323), der Grundriß im vierten Ranggeschoß mit der über dem Vestibül befindlichen Salle des Concerts, jetzt grausam verändert (Abb. 322), und schließlich die Ansicht des Innenraums (Abb. 321) entheben uns der Beschreibung. Hier herrscht ein unerhörter, und doch bis ins letzte leichtfaßlicher Raumreichtum, der sich einem Panthéon (Abb. 291) würdig an die Seite stellt. Man beachte auch die Anlage der Nebenräume und Treppen, die zwar schon in Versailles klug durchgearbeitet sind, hier jedoch erst im Konzert der Raumkomposition Bedeutung erlangen. Die Farbgebung des Saals früher auf lichte Marmortöne, goldene Ornamente, blaue Draperien abgestimmt. Im M. d. F. 1780, V, 181 wird über die ganz ungewohnte feierliche Stille während der Aufführungen berichtet: cette impression est aux yeux du Philosophe la plus belle hommage qu'une Nation puisse rendre aux productions du génie. — Der Einfluß dieses Theaters spiegelt sich wider in Paris im Théâtre Français, dem vierten, jetzt links seitlich angebauten Thea-

ter des Pal. Royal 1787—90 von V. Louis, 1799 von Moreau-Desproux verändert, 1900 ausgebrannt; dem Théâtre de l'Odéon 1779—82 von M. J. Peyre und Dewailly, 1799 ausgebrannt und 1808 erneut von Chalgrin (S. 278, M. d. F. 1808, VII, VIII, XI) und andren bei Legrand und Landon, Krafft und Ransonette, Dumont im Recueil III abgebildeten Theatern. Ganz unter dem Einfluß des Theaters in Bordeaux steht der Entwurf für ein Louvretheater von Percier und Fontaine in „Plans des plusieurs Châteaux", Paris 1833, und noch die Grande Opéra in Paris 1861—74 von Garnier ist ohne jenes Vorbild undenkbar.



324. Metz, Theater und Theaterplatz *

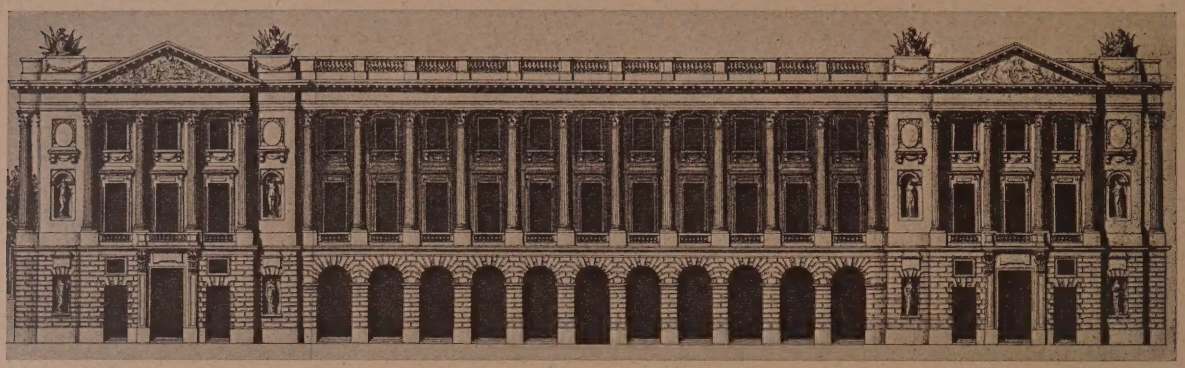
Über maschinelle Einrichtungen, die schon J. F. Blondel anläßlich des Theaters der Tuileries (s. oben) nicht als Aufgabe des Architekten ansieht, vergl. Boullet, „Essai sur l'art de construire les Théâtres", Paris, an IX.

Das Theater Soufflots hatte zum erstenmal Wert auf eine Fassadengestaltung gelegt, ohne doch der wesentlichen Anforderung gerecht zu werden, als die im M. d. F. 1755, IX, 204 eine Portikus bezeichnet wird. Eine solche vorgebaut, gleichzeitig eine Terrasse abgebend, vor dem Theater in Metz 1738 (Abb. 324) von Oger, innen verändert, das den Mittelteil einer eingeschwungenen Baugruppe bildet; eingebaut in das Theater von Arras 1785. Klassizistisch dekorierte Fassaden der Theater in Amiens 1778—80 von Rousseau und Carpentier, in Orléans. Auch hier gibt der Block des Theaters in Bordeaux das von der gleichzeitigen Kritik einstimmig als zweckmäßig und den öffentlichen Versammlungsbau richtig charakterisierend anerkannte Motiv der ringsum geführten Säulen- und Pfeilerhallen (Abb. 323). Bescheidener ein gleiches am Théâtre Français, ebenso am genannten Entwurf von Percier und Fontaine. Die Säulenvorhalle ohne Giebel mit feierlichem Stufenunterbau erscheint am Odéon in Paris, hier an den drei anderen Seiten Pfeilerarkaden dem Baukörper eingelegt, an den Theatern in Nantes 1788 von Crucy, ausgebrannt 1796, in Straßburg 1800 von Villot, rest. 1871.

Mit einem Wort sei auch der zahlreichen Gartentheater gedacht, die entweder nur zu einmaliger Benutzung im Freien aufgeschlagen wurden, bei Eintritt schlechten Wetters rasch abgebrochen und in einem Saal aufgestellt werden konnten, oder die als feste Anlage mit Bühne und Buschkulissen, einem stufenförmig ansteigenden Amphitheater in ein Boskett eingebaut waren. Die Abbildung eines entzückenden kleinen Theaters im Tuileriesgarten bei J. F. Blondel, Arch. L. VI, Tafel 21, bereits zu seiner Zeit im Verwachsen.

Vorschläge für ein Palais National, dessen Mitte ein mächtiges, kuppelgewölbtes Amphitheater einnimmt, und für einen Cirque National, der ähnlich, doch größer als der antike Circus maximus ist, bei Armand-Guy Kersaint im angeführten Discours.

Von Festsälen auf besondere Veranlassung hin sind S. 273 zwei Beispiele genannt worden Festdekorationen aller Arten, über die zahlreiche zeitgenössische Stiche und Zeichnungen berichten, wie eingangs des Kapitels vermerkt, von J. F. Blondel beschrieben. Die Revolutionszeit und ihre Führer glaubten dann, fortwährend Grund zu haben, Feste mit reichem dekorativen Aufwand zu begehen. Die symbolischen Dekorationen des Jahres 1793 im M. d. F. 1793, VIII, 278 beschrieben. Der reichen Bild- und Reliefdekoration 1802 am Pal. de Bourbon von Gisors le jeune wird im J. d. B. an X, Nr. 130 das Zeugnis ausgestellt, bis dahin habe die Dekoration nur den Augen geschmeichelt, jetzt sei sie „pénétrée jusqu'au fond du coeur". Das Urteil scheint erwähnenswert, weil es den Umschwung von der Anschaulichkeit zur Ideologie charakterisiert.



325. Paris, Garde-Meuble

XIII. Stadtbaukunst.

Bei einem Überblick über die Entwicklung der französischen Stadtbaukunst begnügen wir uns damit, aus einer Vielheit von Dingen, deren jedes einzelne eine besondere Liebe beanspruchte, weniges auszuwählen und den Reichtum der Erscheinungen auf einige knappe Formeln zu bringen.

Der Gegensatz zwischen der räumlich-plastisch, fast gewalttätigen italienischen Barockbaukunst und den einfacheren aber maßvoller ausfeilenden Leistungen der französischen Baukunst bestimmt auch das Verhältnis des italienischen und französischen Stadtbaus. Daß Rom die Stadt ist, in der man am besten über die Situierung von Bauten, Platzbildungen und über die architektonische Vorstellung eines ganzen Stadtkörpers lernen könne, wird von der Theorie mehrfach betont. Trotzdem ist selbst eine der reichsten Platzbildungen wie in Nancy (Abb. 332) aus völlig anderen Raumvorstellungen entwickelt als der Petersplatz (Abb. 172), Wuchtigkeit und Schwung der Erscheinung fehlen ihr völlig. Dagegen ist einfacheren Raumabschnitten im Stadtkörper, der Ausbildung einer Straße, einer Straßenkreuzung, eines schlichten Stadtplatzes größeres Bemühen zugewandt als in Italien.

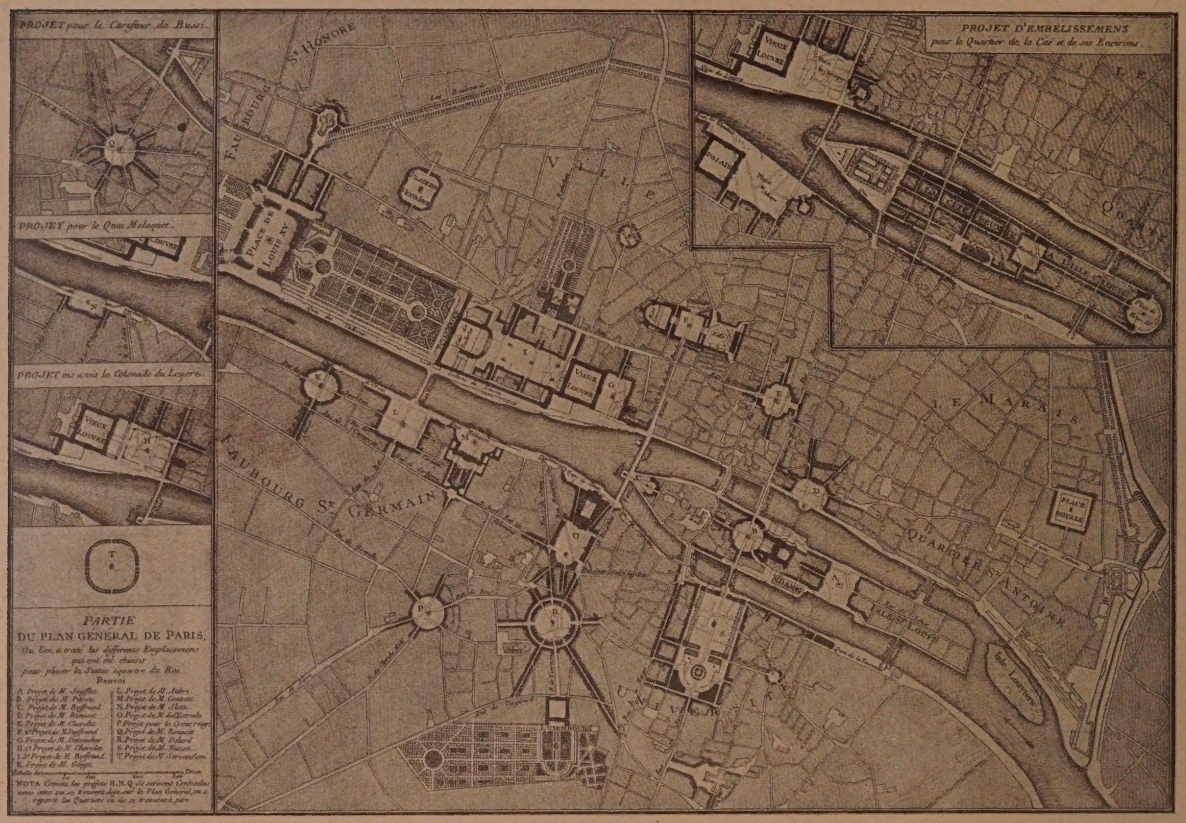
Besondere Aufmerksamkeit wird der Zusammenstimmung eines Hauptbaus mit seiner Umgebung gewidmet. Die Kunst des optischen Maßstabs, der Relationen, wird auf das feinste durchgebildet: indem die Nachbarbauten die dem Betrachter geläufigen Maßstäbe in Tür- und Fensterhöhen, Wohngeschoßhöhen bringen, machen sie es ihm leicht, mit solchem Vergleich die gesteigerten Verhältnisse des Hauptbaus, sein Riesenportal, seine Turmhöhe, seine gesamte Masse als überwältigende Größen aufzumessen. Gewiß hat auch Bernini diese Rechnungen am Petersplatz beachtet, aber doch durch Einführung von Scheinmaßen zugunsten bald der Kirche, bald der Kolonnade die Rechnung kompliziert. Man halte dagegen das Vorplatzprojekt für S. Louis des Invalides in Paris, wie es Félibien des Avaux mitteilt: Nur eine Halbkreiskolonnade legt sich vor den Dom, an ihren Enden stehen dem Betrachter nah und schon großwirkend Pavillonbauten mit Kuppeln in kleinen Teilungen. Die Kolonnade überleitet deren Maß auf das Untergeschoß des Hauptbaus, dieser selbst steigt nun so und so vielmal höher empor, mit solchem optischen Maßvergleich seine gewaltige Höhe verdeutlichend. Aus der großen Zahl anderer optischer Maßstabrechnungen, auf die wir

schon gelegentlich verwiesen (S. 117, 292) mögen wenigstens einige besonders überlegte Beispiele genannt sein: der Platz von Frankreich in Metz mit S. Simon, ebendort der Theaterplatz (Abb. 324), das Theater in Arras, die Place de l'Odéon in Paris. Ein Prachtstück die Situation der Madeleine in Paris, gesehen von der Place de la Concorde (S. 274, 308). Vignon löst hier die Aufgabe, zu einer von A. J. Gabriel geschaffenen Situation einen Monumentalbau so zu komponieren, daß mittelst der optischen Leitlinien auf den Wandungen der Rue Royale die flankierenden Monumentalbauten im Vordergrund als Maßstab der mächtigen Säulenhalle im Hintergrund dienen (Abb. 326). Bei der Nachrechnung einer solchen Situation bekommt sogar die Tempelfassade einen anderen Sinn, als nur den einer antikisierenden Leistung. Der wechselvolle Grundriß des Kirchenplatzes bereits durch Contant d'Ivry festgelegt. Man beachte, wie Soufflot Straße und Eckbauten für das Panthéon entwirft (Abb. 327 Mitte unten), wie trefflich die schlichten Häuser der Place Châtelet in Chartres mit den hochsteigenden Massen des Doms zusammengesehen sind, und lese im J. d. P. 1783, 500 und an VI, 786 nach, mit welcher Sorgfalt die Umgebung des Théâtre Italien und einer neuen Oper studiert werden.

326. Paris, Rue Royale mit S. Madeleine

Die Vorstellung der Straße als eines Raumes läßt schon in Richelieu (Abb. 328) ihre Wandungen gleichmäßig behandeln. Später mehren sich die Beispiele. Die einzelnen Akzente, Giebel, Risalite werden weniger auf das einzelne Haus als auf die ganze Straßenflucht abgestimmt. Das heißt, die Vorstellung des einzelnen Hauskörpers muß der Vorstellung der Summe weichen, und die Vorstellung der plastischen Erscheinung der Hausreihe verbindet sich mit der Vorstellung des umgrenzten Raums: man bemüht sich um umfassendere architektonische Vorstellungen. So der Cours S. André in Nantes 1726. Ferner die Anlagen der Rues Royales (jetzt Nationales) in Orléans 1750—70 von Hupeau, in Nantes 1757—65 von demselben, in Tours 1765—79, alle mit neuer Monumentalbrücke in der Achse, mit architektonisch bedeutendem Brückenkopf und Endigung gegen einen Platz. In Orléans aus späterer Zeit der Durchbruch der Rue Jeanne d'Arc, geplant seit 1777, ausgeführt 1833—41. Die Häuser am Quai in Bordeaux seit 1755, die erwähnte Rue Royale in Paris, ebendort die Rue Joubert (J. d. P. 1781, 511), die Rue de Rivoli beg. 1802, beendet erst 1865, gleichzeitig der Durchbruch der Rue Castiglione gegen die Place Vendôme. Über die Bestimmungen zur Erzielung einheitlicher Bebauung vgl. J. d. B. an XII, Nr. 321, 361, 363 und 1808, XII.

Als Abschlüsse der Straßen Toranlagen von den einfachen Barrières — in Paris S. Martin, de Fontainebleau, du Trône von Ledoux Ende des 18. Jhhs. — bis zu den großen dekorativen Stadt- und Triumphtoren. Abbildungen einer größeren Zahl Pariser Tore bei Perelle, unter ihnen der 1670 von Perrault in Stuck ausgeführte, 1716 abgebrochene Triumphbogen, zwölf Entwürfe bei Marot. Zu nennen besonders die Porte des Moulins in Langres 1647 von Camus, Porte de Paris in Lille 1682 von Vollant, in Paris Porte S. Denis von F. Blondel (Abb. 252) und S. Martin seit 1674 von Bullet mit Reliefs von Desjardins, Marsy, Legros — fast ein genaues Quadrat, 53 p. 1 po. : 53 p. 7 po. —, Porte de Brisach in Belfort 1687, Porte du Peyrou in Montpellier 1691—1710 von Daviler nach Zeichnung Dorbays. Alle diese Torbauten schwer und fest. Das Motiv des Konstantinsbogens zum erstenmal auftauchend in rokokomäßiger Lockerung am Arco S. Gallo in Florenz 1745 von Jadot, dem Hofarchitekten des späteren Kaiser Franz I., der damals Lothringen mit Toskana vertauschen mußte. Ebenfalls eine rokokoartige — man möchte sagen — Korrektur



327. Paris, Plätze und Platzentwürfe 1748

des antikbarocken Konstantinsbogens der Arc de Triomphe in Nancy (S. 306). Weitere Torbauten des 18. Jhhs. in Toulon 1738, in Bar-le-Duc Porte de la Couronne 1751, in Bordeaux Porte Bourgogne 1751 bis 1755 von A. J. Gabriel, in Beaume Porte S. Nicolas 1761, ein Triumphtor in Pontarlier, Stadttore in Crépy-en-Valois. Ende des 18. Jhhs. in Châlons-sur-Marne Porte S. Croix 1770 von N. Durand, in Dijon Porte Guillaume 1786. Eine klassizistische Korrektur des Konstantinsbogens der Arc de Triomphe du Carrousel in Paris 1805 von Percier und Fontaine, als zu klein und ungünstig isoliert kritisiert im J. d. P. 1806, 633 und J. d. B. 1808, VIII. (Vergl. Nachtrag S. 302). Ähnlich der Bogen in Marseille 1825—32. Endlich der Bogen in klassizistischer Gesinnung als zentral zu stellendes Bauwerk mit kreuzförmiger Durchbrechung: Arc de Triomphe de l'Etoile in Paris. Der erste Entwurf — Konkurrenzarbeiten im Cab. des Estampes! — von Raymond und Chalgrin 1805, Fundamente 1806, seit 1808—11 Bauleitung von Chalgrin nach eignem abgeänderten Entwurf, bis 1828 von Goust, voll. 1836. Chalgrins Description de l'arc de triomphe de l'Etoile, Paris 1810, ist nicht ganz korrekt. Eine Kritik, bemerkenswert durch die Angabe neuer proportioneller Maße, von L. Lebrun im J. d. P. 1810, 657. Kaum besser als an diesen Bogen die Veränderungen der plastischen Vorstellung abzulesen.

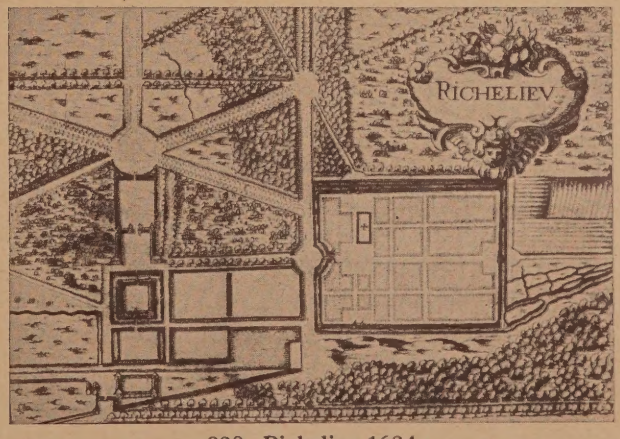
Brückenbauten gewinnen bei breiteren Flußläufen eine größere Bedeutung als in Italien, zudem steht dort der bedeutendste Bau, Ponte S. Trinità in Florenz 1567—70 von Ammanati, noch am Eingang des von uns behandelten Zeitabschnitts. Ist hier die Bewertung vor allem eine bautechnische, so seien doch die Bauten genannt, die in einer oder andrer Hinsicht auch baukünstlerisches Interesse bieten. In Paris der Pont Royal 1685 von Jacques II Gabriel und Hardouin-Mansart, in Lille der Pont neuf 1701, in Blois die Loirebrücke 1717 von J. J. Gabriel mit Obelisk und Skulpturen von Coustou, von denselben der Pont des belles Fontaines in Juvisy bei Paris 1728 mit allegorischen Gruppen. Andere Brücken in Sens von Boffrand, in Charmes 1731, in Moulins 1743 von Derégemorte, in Pont d'Ardres 1752, die genannten Brücken in Orléans, Nantes und Tours, der Pont de Neuilly 1766—72 von Perronet. Dieser letzte samt denen in Orléans und Nantes veröffentlicht mit zahlreichen Ansichten von Perronet in „Descriptions des projets et de la

construction des Ponts", Paris 1782 und 1789. Der Pont des Arts in Paris 1802—04 die erste bedeutende und Aufsehen wie Mißbilligung erregende Eisenkonstruktion — man empfindet die Magerkeit als gotisch und höchst widerlich das Zusammengehen der massiven Strompfeiler mit dem Eisen — in der Achse von Louvre und dem Levauschen Kolleg, hochgelegen, beide leider stark überschneidend. Dieser Hauptfehler schon damals heftig kritisiert (J. d. P. an IX und X, J. d. B. an IX, X und XII). Man solle doch gleich auf diese störende Brücke schreiben „Mal inévitable"!

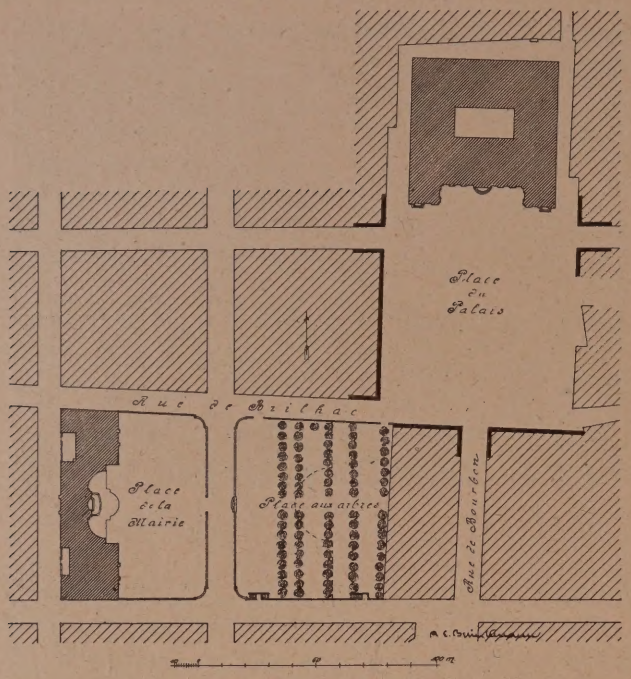
328. Richelieu

Bereits das Mittelalter kannte in Frankreich den gleichmäßig umbauten und erst damit als architektonische Vorstellung gefaßten Platzraum. An der Schwelle unseres Zeitabschnitts stehen die unter spanischer Oberhoheit entstandene Grand und Petite Place in Arras, zerst. 1916, deren Giebelhäuser sich unten in durchlaufenden Säulenhallen öffnen, letzte bereits als Achsenplatz gegen den Turm des gotischen Rathauses ausgerichtet. Doch würde man auch an dieser Platzgruppe schon wenige Jahrzehnte später getadelt haben, daß ihre Verbindung an zwei Ecken durch die Rue de la Taillerie jedes Gefühl für rhythmischen Zusammenhang vermissen läßt, beide Plätze trotz ihrer Nachbarschaft sich nicht zu einer größeren Raumeinheit zusammenschließen. Eine solche achsiale Gruppierung tritt zum erstenmal bei den Platzbildungen in Richelieu (S. 310) auf, wo drei halbquadrate Torplätze sich auf die Achsen des gegen eine Seite verschobenen Hauptplatzes ausrichten, der ganze Stadtkörper durch Torplatz, Hauptstraße und Hauptplatz ein Rückgrat erhält (Abb. 328, 329). Später würde man, von immer umfassenderen architektonischen Vorstellungen ausgehend, allerdings auch hier wieder den noch lockeren Zusammenhang zwischen der Stadt und den Raumfolgen des Schloßbaus, ferner die Situation der Kirche getadelt haben. (Vergl. des Verf. „Stadtbaukunst", 2. A., 1922.)

Die Klassik erstrebt wie für den Baukörper, so auch für den Platzraum eine einfache, beruhigte Erscheinung. Als Kreisplatz die Place des Viktoires in Paris (Abb. 327 Mitte oben) 1685—87 von Hardouin-Mansart und Prédot gestaltet, die mehrere vorhandene Straßen aufnahm und daher in ihren Wandabschnitten nicht gleichmäßig ist. Das H. de Toulouse, auf dessen Hofportal die kurze Rue de la Vrillière zuführt, gibt dem Platzraum eine Achsenrichtung, ohne seinen zentralisierten Raumcharakter zu überwinden. Die in der Revolution zerbrochene Standfigur Ludwigs XIV. von Desjardins, jetzt durch ein Reiterdenkmal ersetzt, wandte sich ebenfalls dem Hôtel zu. Den gleichen zentralisierten Charakter zeigt die Place Louis le Grand oder Vendôme in Paris (Abb. 327 links oben).



329. Richelieu 1634



330. Rennes 1826 *

Der Entwurf Hardouin-Mansarts 1685 sah ursprünglich eine weit bedeutendere Gestaltung vor. Um einen rechteckigen Platz sollten die Bibliothek, sämtliche Akademien, die Münze und ein großes Gesandtschaftspalais vereint werden, der Eintritt zum Platz sollte durch einen prächtigen Triumphbogen bezeichnet werden. Finanzielle Schwierigkeiten bringen die begonnenen Arbeiten zum Stocken, der König überweist 1699 der Stadt das ganze Gelände mit der Verpflichtung zum Bauen. Diese wieder gewinnt dafür einen Unternehmer Masneuf, der 1701 die Platzfassaden nach dem Entwurf Hardouin-Mansarts aufführt. Die Grundstücke dahinter werden langsam verkauft und von verschiedenen Architekten ausgebaut. (Nur Fassade blieb die Aubette in Straßburg von J. F. Blondel.) Viele der genannten Hôtels liegen hier (vergl. Inhaltsverzeichnis).

Der Platz bildet ein Rechteck mit abgestumpften Ecken, das in der Längsachse von einer Straße durchschnitten wird, die ursprünglich gegen die Rue S. Honoré und gegen die Kirchenfassade des Couvents des Capucines endigte, später durchgebrochen wurde. Die zentralisierte Raumwirkung hat damit viel verloren. Die Gliederung der Platzwände, wie sie ähnlich schon die Place des Victoires zeigt, ist vorbildlich für die meisten Platzanlagen Frankreichs geworden: über einem Rustikageschoß mit Bogenöffnungen zwei Obergeschosse, zusammengezogen durch eine Pilasterordnung, steiles Knickdach mit Dachgaupen. Die Mitten der Langseiten und die Eckabschrägungen durch Risalite leicht hervorgehoben. Die Mitte nahm bis zur Revolution das Reiterdenkmal Ludwigs XIV. von Girardon ein, nach mannigfachen Versuchen seit 1806 von J. Gondouin und Lepère die bronzebekleidete Vendômesäule zu Ehren Napoleons aufgestellt, auch diese 1871 gestürzt, 1874 wieder aufgerichtet. — Wohl über keinen Platz ist zu unserer Zeit mehr Spott ausgegossen worden als über die Place Vendôme. Der Historiker und Nichtfachmann, der vor die Dinge tritt mit dem Wunsche, sich ihnen hinzugeben, um sie zu verstehen und zu lieben, wird sich auch heute nicht der Festlichkeit solcher Raumvorstellungen entziehen können. Die Gegner unter den Architekten, die bildmäßige Ansicht einer klaren Raumvorstellung vorziehen, mögen daran denken, daß alle Sichtbarkeiten der Kunst nur Ausdruck gewordene geistige Vorstellungen sind, und daß daher die ausgewogene Raumschöpfung eines solchen klassischen Platzes in Parallele zu stellen ist mit zentralisierten Innenräumen wie S. Louis des Invalides des gleichen Meisters. Verurteilen sie einen solchen Platz, so sollten sie die künstlerische Konsequenz besitzen, auch jeden Zentralbau zu verurteilen. Diesen loben, jenen tadeln ist ein Widerspruch, den wir bei Gurlitt finden, den wir aber, historisch mit der Kunst denkend, uns nicht zu erklären vermögen.

Die Place d'armes in Dijon 1682—86 von Noinville, mit einem zerstörten Denkmal Ludwigs XIV. von 1725, bildet einen gegen das Pal. des Etats (S. 294) geöffneten Halbkreis mit Arkadenbögen. Die Wirkung heut durch regelloses Hochwachsen der Häuser hinter den Arkaden sehr geschädigt. Platz und weniger breite Cour d'honneur ergeben eine Raumgruppe, die begleitenden Baumassen wachsen mit der Zusammennahme des Raums. Der unregelmäßig viereckigen Place Bellecour in Lyon gibt Decotte 1728 durch Bepflanzung (heut nur noch in Resten vorhanden) einen regelmäßigen Grundriß. Die Platzfassaden 1793 zerstört, 1800 neu aufgeführt. Auch das einstige Reiterdenkmal von Desjardins ist durch Lemot ersetzt, die alten Sockelfiguren von Rhône und Saône der Brüder Coustou jetzt vor dem H. de Ville.

Die neuen Platzanlagen des 1720 im Kern niedergebrannten Rennes, heut in ihrer Erscheinung stark verändert, bringen mit bescheidenen Mitteln den größeren Reichtum des

freieren Rokoko der gebundeneren Klassik gegenüber heraus.

331. Bordeaux, Place de la Bourse (Phot. Calavas)

Ein erster Entwurf von Robelin (Abb. 205, nach dem Plan von Forestier im Museum von Rennes) wird 1725 von J. J. Gabriel umgearbeitet. Das vom Brand verschont gebliebene Pal. de Justice erhält einen Vorplatz. Dieser, annähernd ein Quadrat, ist von Hausbauten, ähnlich denen der Place Vendôme, umgeben, nur ist ihr Relief ein wenig kräftiger, sind die Achsen etwas schlanker. Eine ansteigende Straße öffnet sich in der Platzachse gegenüber dem Palais. Dieses selbst fluchtet nicht mit seinen vorspringenden Flügeln, sondern jetzt zurück, so die Erscheinung des Platzkopfes kräftiger modellierend. Bezeichnend ist die Umformung, die Gabriel mit dem Rathausplatz vornimmt. Zunächst hatte man noch klassisch an einen hofartig zentralisierten Platzraum gedacht. Gabriel dagegen schiebt den reich modellierten Hauptbau (Abb. 318) auf die Seite, legt auf der anderen Seite (für einen korrespondierenden Monumentalbau aufgespart? — seit 1831 hier das Theater) eine Baumpflanzung an, läßt die Straße durchschneiden, die Platzhälften rechts und links hochhebend und sie mit Balustraden umziehend (Abb. 330 nach den im städtischen Bauamt befindlichen Aufnahmen von Nayliès und Lemain 1826). Man verfolge, wie in der Verbindung dieses unregelmäßig-regelmäßigen Platzraums mit dem Straßenraum Raumkurven entstehen, die ganz an die ornamentalen Ausschlingungen einer Rahmenleiste erinnern. Eine rhythmische Verbindung beider Plätze mußte in Rücksicht auf die Grundstückverhältnisse unterbleiben.

Ähnlich reich konturiert die Place Royale, jetzt de la Bourse in Bordeaux (Abb. 331), 1730—51 aufgeführt, Entwurf von Decotte, Ausführung von J. J. Gabriel unter Mitwirkung von Verberckt und Francin für die dekorativen Arbeiten, voll. durch A. J. Gabriel.

Der Platz öffnet sich als Nische mit kräftigen Eckbauten, gewissermaßen eine halbe Place Vendôme, doch mit bemerkenswert schlankeren Proportionen der Wandungen, gegen die Garonne. Im Grund münden zwei konvergierende Straßen ein, getrennt durch einen aus der Flucht zurückgezogenen Pavillonbau. An Stelle der zerstörten Reiterstatue Ludwigs XV. seit 1869 ein Brunnen. Man mache sich das Problem klar: mit plastisch modellierten Fassaden (S. 257) gilt es jetzt, einen Stadtbau-Raum des Rokoko zu beleben. Die Raumbereicherungen, die in den Innenräumen illusionistisch durch das Ornament angedeutet sind (S. 252), werden durch Verschiebungen der den Platzraum begrenzenden Wandflächen gegeneinander erreicht, also durch stärkeres Licht- und Schattenspiel, durch kräftiges Vortreten von Risaliten, Rückschieben des Mittelbaus, tiefe Öffnung des Platzraums in den gegen den Betrachter konvergierenden Straßen. Ja, es treten hier sogar an den Fassaden dekorative Reliefs auf, die jene räumlichen Vertiefungen der Innenornamentik andeuten. Und nur dann wird man von einem Verständnis für die von der Klassik zum Rokoko sichablösenden Raumvorstellungen sprechen können, wenn die Bedeutung dieser Einzelheiten dem Betrachter klar geworden ist.

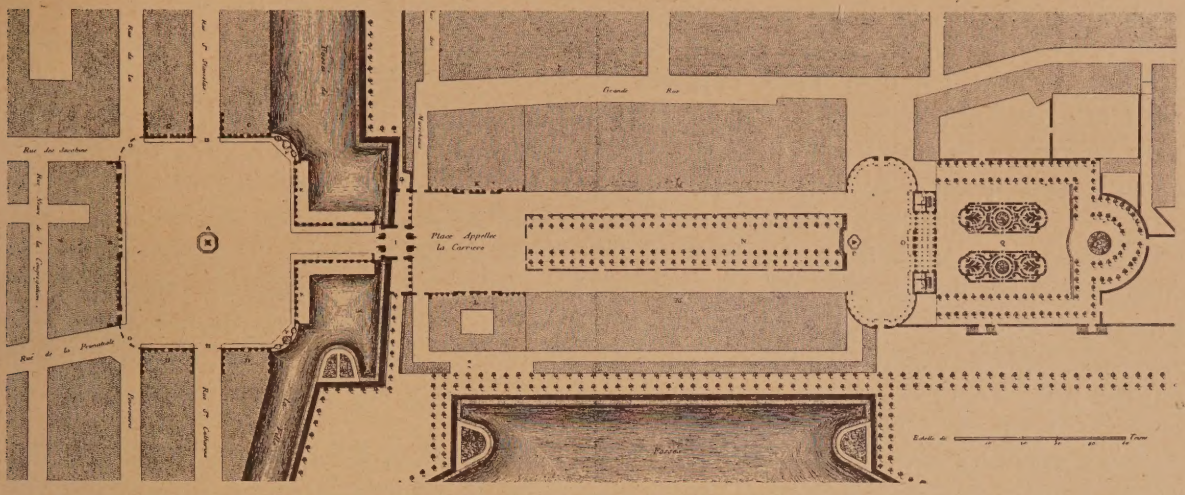
Das Platzprojekt für Rouen von Lecarpentier (abgebildet bei Patte „Monumens érigés“ Paris 1765) sieht ebenfalls solche gegen den Betrachter konvergierende Straßen vor, wie sie von nun an nicht mehr aus dem Schatz des französischen Stadtplanes verschwinden, und gibt einen reich modellierten Hauptbau, kommt aber nicht zur Ausführung. Dagegen die herrlichste Schöpfung der französischen Stadtbaukunst des Rokoko, die Platzgruppe in Nancy (Abb. 332—344), abgesehen von unbedeutenden Änderungen wie Zuschüttung der Gräben, Verschwinden eines Brunnens, unversehrt. Die ganze Anlage 1753—55 von Héré de Corny

unter Stanislaus Lesczinski, dem Schwiegervater Ludwigs XV., aufgebaut. Die zahlreichen Schmiedearbeiten Meisterstücke Lamours. Kindergruppen auf den Balustradengeländern der Carrière von Söntgen, Lepy und Mény.

Die Aufgabe wurde erschwert dadurch, daß bereits 1715 ein großer Hôtelbau (L), das H. de Craon, an der alten Carrière von Boffrand errichtet war, ebenso war von ihm — nicht von Hardouin-Mansart, der allerdings eine Zeit lang Ratgeber des Herzogs war — bereits unter Leopold I. das Erdgeschoß des herzoglichen Schlosses, des späteren Pal. du Gouvernement, festgelegt. Damit war für Héré die Achse und das Fassadensystem gegeben. Seine Leistung besteht darin, daß er diese Einzelheiten nicht nur vereint, sondern sie so miteinander verbindet, daß alles sich zu einer wie in einem Guß entstandenen rhythmischen Platzfolge vereint, deren Wandung den feinsten Durchbildungen des Raumgedankens willig folgt. Die Bewegung des rechteckigen Hauptplatzes sammelt sich im Ansteigen der Kontur der Platzwandungen vom arkadengefaßten Ausgang gegen das H. de Ville an der Rückwand, das bei sonst gleicher Gliederung durch Risalite und Mittelgiebel über die seitlichen Bauten herrscht. Gleichzeitig flutet die Bewegung zurück gegen die Carrière, da der Ausgang zu dieser durch ein prächtiges, plastisch reich gelockertes Triumphtor hervorgehoben ist. Das wirksame Relief des Tors auf der einen Seite der Carrière hält dem Pal. du Gouvernement auf der andren Seite fast das Gleichgewicht, nur zögernd gleitet dorthin die Raumbewegung ab, um schließlich in wundervollem Endschwung sich in dem säulengefaßten Ovalplatz vor dem Palais auszurollen. Und wieder zurück wendet sich der Blick gegen das Triumphtor, in dessen Bogen das Monument Ludwigs XV. (jetzt Stanislaus Lesczinskis) sichtbar wird, während über seiner emporflackernden Attika die fernen Türme der Kathedrale hochsteigen (gegen sie führend die Rue de la Primitiale). Nichts in dieser Raumfolge bleibt für sich, immer bezieht sich das Nächste auf das Vorhergehende, entwickelt sich aus ihm, setzt es fort und schließt es ab. Dabei doch jedes einzelne Glied sauber in sich vollendet, ohne Verklammerung oder Verschmelzung mit den benachbarten Teilen. Die Leistungen der Innenraumkunst des Rokoko finden hier ihren entsprechenden Ausdruck. Neben Patte vergl. Héré, Plans et élévations de la Place Royale de Nancy, Paris 1753.

Der große Umschwung zum Klassizismus hatte inzwischen bereits in Paris eingesetzt, wenn auch noch kaum merklich. Unter diesem Gesichtspunkt verdienten die Entwürfe zahlreicher Architekten 1748 für die Place Louis XV in Paris, die Patte in „Monumens érigés à la gloire de Louis XV", Paris 1765 zum Teil publiziert hat (Abb. 327), andere in den Archives Nationales, eingehende Würdigung. Hierbei sind zu vergleichen Vorschläge und Kritiken der Architekten und des Publikums, das man dazu besonders aufforderte (heut hält man es fern!), im M. d. F. 1748, VII bis 1749. III. Die Raumformen des Rokoko herrschen noch vor, bereits aber macht sich leise in erneut zentralisierten Bildungen eine andere Vorstellung geltend. Das endgültige Resultat dieser Vorarbeiten ist die Place de la Concorde (S. 308). Weiter zu nennen die verschiedenen Entwürfe von Poncet de la Grave, einem Pariser Advokaten, in „Projet des Embellissemens", Paris 1756, ein wenig dilettantisch, aber gar nicht übel, und vor allem das allgemeine Interesse beweisend. Die Place Royale in Reims 1759 von Legendre verändert nicht nur das übliche Fassadenschema ins Klassizistische, sondern offenbart bereits auch in ihrem fast quadratischen Grundriß, in den die Raumform zentralisierenden Straßenöffnungen in der Mitte dreier Seiten, eine neue Gesinnung.

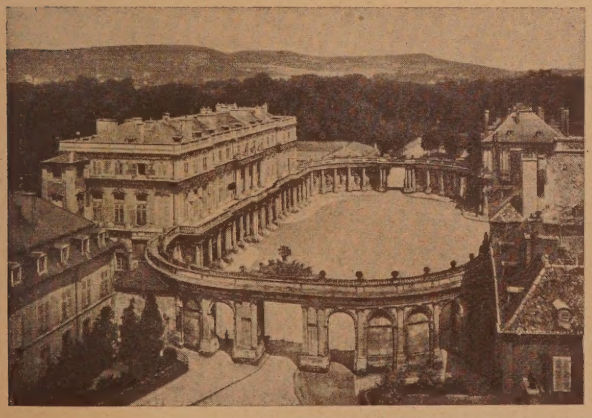
Neben solchen einfachsten Gebilden nun ebenfalls in der Stadtbaukunst des Klassizismus die Erscheinung, daß einfachste Vorstellungsformen zunächst noch nicht Verödung bedeuten, sondern mannigfach miteinander kombiniert werden können. Bezeichnend dafür die Platzgruppen, die J. F. Blondel um den Dom in Metz herum seit 1764 anlegt (Cours VI, 395). Es werden vier Einzelplätze gebildet, und wenn diese auch im Zusammenhang stehen, so ist das Bemühen doch mehr darauf gerichtet, sie in sich nach Proportion und Architekturmotiv zu vollenden, statt sie aufeinander zu entwickeln, wie es in Nancy geschah. Das 19. Jhh., statt räumlich nur plastisch orientiert und den gotischen Domkörper als isolierte Erscheinung würdigend, hat mit dieser Situation gründlich aufgeräumt, und wenn auch damit

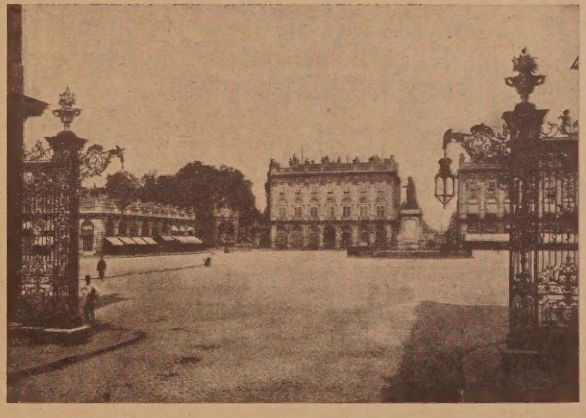


332. Nancy, Place Royale 1765

bereits unter französischer Herrschaft begonnen wurde, so war das keine Entschuldigung, in der folgenden Zeit die begonnenen Fehler riesengroß zu machen. Leider kann man sich nicht verhehlen, daß unserer höchst autokratisch arbeitenden Denkmalpflege auch heute noch vielfach eine für umfassendere Vorstellungsformen erzogene Anschauung mangelt. Hier geht alles ins Einzelne, statt ins Große. Eingehendere Behandlung dieser Platzanlage in des Verfassers „Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit", Frankfurt a. M., 1921.

Aus dem Ende des 18. Jhhs. nennen wir die Place Fontette in Caen vor dem Pal. de Justice (S. 295). Weiter die ähnliche Place Graslin in Nantes (Abb. 335) als Zentrum eines neuen Quartiers des Spekulanten Graslin 1785 von Crucy entworfen, in Verbindung mit der 1789 eröffneten Place Cambronne, jetzt Cours de la République, trotzdem durch den Wechsel der Fassadenbehandlung beide Plätze von einander isoliert. Als regelmäßiger Halbkreisplatz — die Grundrißform also gegen Place Graslin noch vereinfacht — mit ebenso einfachen, kahlen Fassaden die Place Royale zu Ehren Ludwigs XVI. in Nantes 1788 ebenfalls von Crucy angelegt, ähnlich die Place de l'Odéon in Paris, beide mit radial ausstrahlenden, die Raumwirkung zentralisierenden Straßen. Mit dem letzten Platz überaus genial zugleich die ein-





333. 334. Nancy, Place Royale (Stanislas)

mündenden Straßen in den unregelmäßigen Geländezwickel eingepaßt, ihre Begründung im J. d. P. 1780, 1359. Eine Place Louis XVI von Doucet als Kreisplatz mit sechs radialen Straßen gedacht (M. d. F. 1785, IV), ein anderer Vorschlag Gisors J. d. P. 1787, 973. Eine klassizistische Kritik der Pariser Hauptplätze im J. d. P. 1810, 1621. Der regelmäßige Sternplatz ist das Vermächtnis des späten Klassizismus an das 19. Jhh., das von diesem bald mit historisierenden, räumlich völlig anders wirksamen Fassaden verlottert ward.

Eine Auflösung der geschlossenen Raumvorstellung zur Weite der umgebenden Landschaft unter dem Einfluß der Gartenkunst gibt schon Anfang des 18. Jhhs. der Peyrou in Montpellier, ein promenadenartig ausgestaltetes Hochplateau vor dem gleichnamigen Tor mit prächtiger Fernsicht Das Chateau d'eau am Ende aus der zweiten Hälfte des Jhhs. Als Landschaftsplatz, der von vornherein auf feste Fassung verzichtet, schließlich auch die endgültige Ausführung der Place Louis XV, jetzt de la Concorde, in Paris (Abb. 327 links oben, 325) von A. J. Gabriel gestaltet.

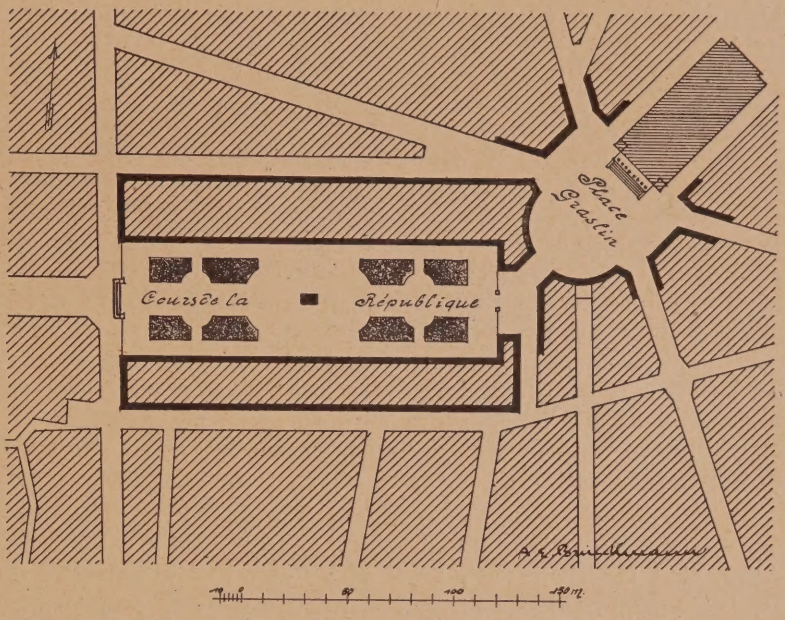
Als man nach den ersten Vorschlägen 1748 (S. 306) das Gelände hinter dem Jardin des Tuileries 1750 wählt und die Reiterstatue Bouchardon in Auftrag gegeben ist, werden die Mitglieder der Académie Royale zum Wettbewerb eingeladen, doch ist nach dem ausführlichen Gutachten (aufbewahrt in den Archives Nat.) des Directeur des Bâtiments Mr. de Vandières, des Bruders der Pompadour, kein Entwurf völlig geeignet. Von ihm der Vorschlag gemacht, aus den 19 Entwürfen einen neuen zusammenzusetzen, womit der König dann A. J. Gabriel beauftragt. Sein Plan von 1753 in den Archives Nationales erhalten. Sehr ähnlich dem späteren Entwurf zeigt er an den Schmalseiten statt des einen zwei Ausgänge. Der endgültige Entwurf 1755 mit der einen, achsial angeordneten Rue Royale (Abb. 326). 1753 der Platz eingeebnet, 1754 der Grundstein des Denkmals gelegt, 1757 die Fassade des linken Gebäudes begonnen, das Gelände dahinter in vier Losen für Privathôtels verkauft. 1758 der rechte Bau, die Garde-meuble, königliche Gerätekammer, aufgeführt. Das Fassadenmotiv dieser Bauten leitet sich von der Louvre-Kolonnade (Abb. 254) ab, doch konnte schon Gabriel für die besondere Abänderung Vorstudien in den Konkurrenzentwürfen von 1748 finden. Allerdings ist hier alles bis ins feinste ausgewogen: das gleiche Thema, oft behandelt, findet seine klassizistische Vollendung. Um die Platzfläche einige Befestigung zu geben, sind breite Gräben um sie herumgezogen. Einweihung des Platzes 1763, Ausbau noch bis 1772. Von Perronet 1787 die Seinebrücke geschlagen. Der Jardin des Tuileries und die Champs Elysées begrenzen den Platz auf den beiden Langseiten, auf der dritten Seite öffnet sich die Seine, während auf der vierten Seite von den beiden einzigen Monumentalbauten die Rue Royale gefaßt wird, deren Abschluß damals die S. Madelaine von Contant d'Ivry bilden sollte. Eine Beschreibung im M. d. F. 1763, VIII. Für die Geschichte des Platzes vergl. auch Fels, A. J. Gabriel, Paris 1912. 1829 ein Wettbewerb zur Verschönerung! — seit 1854 Verschlechterung des Platzes durch Zuschütten der Gräben u. a.!

Macht sich in diesen freieren Plätzen bereits der Widerschein der Gartenkunst geltend, so dringt sie mit Promenadenanlagen und öffentlichen Gärten unbehindert in das Gefüge der Stadt ein. Allerdings darf auch Frankreich, so beherrschend seine Gartenkunst seit Lenôtre für Europa ist, sich nicht die Erfindung des Promenadenweges zurechnen. Die ersten Beispiele finden sich in den Niederlanden, vorzüglich den holländischen Teilen, und die Linden in Berlin sind bereits 1650 nach dem Vorbild der Stadt Cleve angelegt worden.

Von Lenôtre selbst angelegt die Promenade in Dijon 1670. Die Grands Boulevards in Paris (Abb. 327) aus den alten Festungswällen seit 1676 entstanden, ebendort die Champs Elysées, die Pariser Linden, Ende des 17. Jhhs., ausgestaltet erst 1815. In Châtillon-sur-Seine 1710 der Cours-l'Abbé mit der Porte de Paris 1765, in Rennes 1726 die Motte, ansteigend mit einigen Treppenrampen, wiederum das gemäßigte französische Rokokobeispiel neben einem Bosco Parrasio (S. 160). Promenaden in Reims von Gentillatre, auf den Wällen von S. Foy-la-Grande 1738, rings um die Altstadt Bordeaux 1755, in Baguères-de-Luchon 1765, in Brest der Cours Dajot 1769, in Mauriac 1770, in Rochefort 1775, in Epinal 1809. Alle diese Promenaden in ihrer zum Teil erhaltenen Randbebauung mit Balustraden, Bänken u. a. bemerkenswert.

Neben den sehr liberal zugänglichen königlichen Gärten — in Paris der Jardin des Tuileries (Abb. 327 links), dann der berüchtigte Garten des Pal. Royal (Abb. 327 Mitte) mit seinen Juwelierläden, Spielhäusern, eleganten Dirnenwohnungen, 1784 mit Holzarkaden umzogen, die 1829 durch Massivbauten ersetzt wurden,

der Jardin du Luxembourg (Abb. 327 unten) — seit der Mitte des 18. Jhhs. öffentliche Gärten, die Stätte zwanglosen, mondänen Verkehrs. Eine Schöpfung des Rokoko auf neu entdeckten antiken Substruktionen in Nîmes 1740 der Jardin de la Fontaine von Maréchal: eine Folge von Wasserbecken, Terrassen mit Balustraden, Brücken und Treppen mit reichem dekorativem Schmuck steigt gegen den Mont Cavalier an, hier von einer Quelle gespeist. Der Jardin public in Bordeaux 1746—56, weiter der Parc de Blossac in Poitiers, die Pépinière in Nancy 1765, der Jardin des Plantes in Angres 1777. In Bordeaux an Stelle der 1785 zerstörten Zwingburg Trompette die Place des Quinconces. Eine Umfassung durch gleiche, mit Kolossalpilastern gegliederte Fassaden nach dem Entwurf von V. Louis (in der Mairie) kam über Anfänge nicht hinaus, hat aber die Anregung für die erwähnten Arkaden des Pal. Royal-Gartens gegeben. Rasenspielplätze für Kinder verlangt im J. d. P. an VII, 861. Eine zusammenfassende Untersuchung über öffentliche Gärten im J. d. B. an X, Nr. 192.



335. Nantes, Place Graslin und Cours de la République*

Von Denkmalen und Brunnen haben größere Bedeutung für die Raumkomposition des Stadtbaus eigentlich nur die verschiedenen, mit ihren Plätzen zusammengeschaffenen Königsmonumente, die jedoch sämtlich in der Revolution zerstört sind. Vorschläge für Ersatz durch symbolische Figuren: Nature régénerée, Peuple terrassant le Fédéralisme, Liberté et Raison im J. d. P. 1793, 1257 und 1794, 1947. Die teilweise Erneuerung der Königsmonumente während der Restaurationszeit gibt selten den alten Eindruck wieder: Meist hat man sich mit Brunnen (Bordeaux), Säulen (Paris, Place Vendôme 1806), Obelisken (Paris, Place de la Concorde 1836) begnügt. Über Verhandlungen und Versuche, eine Nationalsäule auf der Place de la Concorde aufzustellen, vgl. J. d. P. an VIII und IX, J. d. B. an IX und X mit zahlreichen Aufsätzen. Ebenso hier die Beratungen über die Colonnes départementales — unseren Bismarcktürmen ähnliche Wahrzeichen des neuen Frankreichs.

Von den Brunnen beanspruchen die meisten mehr ein Interesse als bildhauerische Leistungen, als daß sie entscheidenden Wert für die Raumkomposition besitzen.

Die straffe klassische Form des Obelisken auf würfelförmigem Unterbau mit kleinen Masken für den Wasserlauf in Arles 1675. Der Obelisk über zwei Schalen erhoben, so der Aufbau durchlockerter, am Brunnen vor S. Etienne in Toulouse 1720. Ein reicher Unterbau aus Felsenmassen mit Figuren, der dreiseitige Obelisk selbst mit Bronzeschmuck behängt und von einem fanfareblasenden Victorinen gekrönt in Nancy für den jetzt auf der Place d'Alliance aufgestellten, ursprünglich für den Ovalplatz (Abb. 332) bestimmten Brunnen. Aus gleicher Zeit der Obeliskenbrunnen in Aix, 1755 von Chastel. Überwiegen des Figürlichen am Neptunsbrunnen in Chalon-sur-Saône 1744, der Fontaine de la Pucelle in Rouen, dem Najadenbrunnen in Salins, dem Neptunbrunnen in Carcassone 1771, der entzückenden Fontaine des trois Grâces in Montpellier 1776 von E. Antoine mit einem Unterbau aus ungeformten Granitblöcken und Tuffsteinen, auf dem drei Kindergruppen verteilt sind. Von ihm auch die etwas ältere Fontaine des Licornes. Umwandlung des gesamten Brunnenbaus in das einfach durchsichtige Gerüst des späten Klassizismus an dem Brunnen auf Place de la Trinité in Toulouse.

1788 wird die einst an einer Hausecke angebrachte alte Fontaine des Innocents in Paris unter Neubildung einer vierten Seite als Zentralbau von Poyet in der Platzmitte aufgestellt. Wie man grade zum Ädiculabau kommt, erklärt Quatremère de Quincy im J. d. P. 1787, 181. Eine ähnliche Kombination nichtflüssiger, mathematischer Körper bietet die Fontaine de la Victoire in Paris auf der Place du Châtelet 1806. Ein Obelisk zu Ehren von Desaix in einer Straßenkreuzung aufgestellt in Clermont-Ferrand.

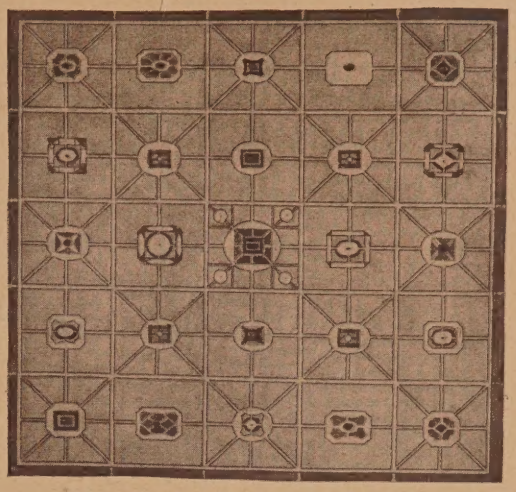
Von Wandbrunnen ist das berühmte Château d'eau Decottes 1719 gegenüber dem Pal. Royal in Paris 1848 zerstört. Dagegen erhalten die Fontaine de Grenelle 1739—45 von Bouchardon, eine große architektonische Wanddekoration, die in ihrem Schwung und Relief ein schönes Beispiel für die Plastizität des Rokoko bietet. Man hat diese Massenbewegung, wie eine Fülle alter Straßenbilder zeigen, besonders genossen. Hier wie E. Hildebrandt (Handbuch) bereits einen Widerstreit zwischen Rokoko und Klassizismus zu konstruieren, scheint uns unrecht. 1813 tadelt grade ein Klassizist wie Moisy in „Les fontaines de Paris", diese „ordonnance théâtrale". Das räumlich-illusionistische Verflackern des Innendekors übertragen auf den Wandbrunnen am Turm der Große Horloge in Rouen 1733 von Defrance. In den Winkel räumlich eingebettet, vermag dieser Wandbrunnen mit seinem großen, malerischen Relief Alpheios und Arethusa, sehr wohl jene illusionistischen Raumerweiterungen sich zu assimilieren, die man sonst auf den Außenfassaden vermeidet. Als klassizistischer Wandbrunnen sei die Fontaine in Versailles 1766 von Pluyette genannt, als Block vorgelegt einer Hausfront gegenüber S. Louis.

Die ersten Stadtanlagen des 17. Jhhs., Charleville, 1606 gegründet von Karl von Gonzaga, und Henrichemont, 1608 gegründet von Sully, sind mit ihren zentralen, quadratischen Platzanlagen und den Strahlenstraßen noch der Renaissance zuzurechnen. Statt der Zentralisierung taucht zum erstenmal achsiale Reihung auf bei der Anlage der mehrfach erwähnten Stadt Richelieu (Abb. 329 nach Tassin 1634), von dem Kardinal 1631 nach dem Plan Lemerciers gegründet. Rochefort, gegründet 1666 nach Colbert nach dem Plan F. Blondels und Clervilles, bewahrt dagegen noch das Schema mittelalterlicher Kolonialstädte. In den nächsten Jahren erweitert Cette, Belfort, Toulon. Von festen Plätzen, wie sie zentralisiert um eine Place d'armes zahlreich besonders von Vauban angelegt werden, sehen wir hier ab. Die bedeutendste Anlage dieser Zeit ist Versailles, seit 1671 nach dem Plan Levaus ausgebaut.

Es erregt kein Erstaunen, wenn wir bei dieser königlichen Gründung, die weit über die Grenzen Frankreichs hinaus die Landesherren anfeuern sollte (Rastatt, Karlsruhe, Petrograd), die Stadt Rom (S. 165) Pate stehen sehen. Versailles ahmt in seinen drei Strahlenstraßen die von der Piazza del Popolo auslaufenden Straßen fast bis auf den Winkel genau nach. Die drei Straßen schneiden sich in ihrer Verlängerung auf dem inneren Schloßhof. Die Zwickel erhalten eine architektonische Ausbildung durch die Ecuries Hardouin-Mansarts, mit denen das Kunststück, den spitzen Blockzwickel räumlich zu höhlen, sehr geschickt gelöst ist. Das Auge nimmt diese überleitenden Einschwenkungen zwischen den Straßentiefen mit Wohlgefallen auf. Die Quartiere rechts und links dieser Straßenzüge rechtwinkelig in gestreckte Grundstücke aufgeteilt, eine Anzahl meist quadratischer Plätze in sie eingelegt. Stadt, Schloß und Garten sind einheitlich auf eine große, umfassende Vorstellung berechnet, nur aus dieser heraus sind die einzelnen Proportionen zu verstehen. Vergl. S. 313. — Der Ausbau des südlichen Petrograds um drei gegen die Admiralität führende Strahlenstraßen seit etwa 1750. Ein Stadtbauwettbewerb 1764, seine klugen Bedingungen in der Gazette de France 1764, I veröffentlicht (abgedruckt in des Verf. „Stadtbaukunst des 18. Jhhs.").

Über den Neuaufbau von Rennes ist gesprochen. In Nancy die Neustadt Karls III. von 1598, im Süden der Altstadt, mit dieser durch das von Stanislaus angelegte Quartier verbunden, die besondere Platzgruppe Hérés (Abb. 332) bildet das befestigende Gelenk. Westlich erweitert 1757 S. Dié, um 1760 Arras durch Béffara. Der Erweiterungsplan Lecarpentiers für Rouen Recueil des Plans du nouvel Hôtel du Ville de Rouen, Paris 1758) nicht ausgeführt, ebensowenig der Bebauungsplan Soufflots für das Anschwemmungsgebiet beim Zusammenfluß des Rhône und der Saône von Lyon. Seit 1770 entsteht hier das schematische Quartier Perrache. Die Beobachtung, daß der frühe Klassizismus, wenn auch isolierte, so doch immer noch wechselreiche Raumgebilde schaffen möchte, bestätigt für den Stadtbau der Korrektions-

plan J. F. Blondels für Straßburg 1768, dessen Ausführung in den Anfängen stecken blieb (Cours IV, 414). Er stellt allerdings, wie das in Straßburg erhaltene Aktenmaterial und eine Reihe von Vorarbeiten beweisen, nur einen letzten großen Idealentwurf dar, trotzdem man nach dem Text anders schließen könnte. Auf einen besonderen Vorzug seines Entwurfs macht Blondel mit Stolz aufmerksam: daß es ihm gelungen sei, in der beengten Festungsstadt eine Folge schöner Plätze und Architekturbilder zu schaffen, und dies im Hauptverkehrszuge. Trotzdem glauben wir, hier eine gewisse Erstarrung der Raumvorstellung und ein Übergehen zur nur plangezeichneten Figur feststellen zu müssen.



336. Idealer Stadtplan um 1805

Für Paris verschiedentlich solche Korrektionspläne und Vorschläge gemacht. Sogar Voltaire veröffentlicht 1768 eine kleine Schrift über die Embellissemens de Paris. Sehr amüsant der Disput über einen solchen Plan im J. d. P. 1777, Nr. 177 ff. Ausführliche Vorschläge weiter im J. d. P. 1787, 1441 (von Lebon) und 1534. Seit Beginn des 19. Jhhs. solche Pläne mit besonderem Eifer gemacht, wobei man oft weit über die Grenzen der Möglichkeit hinausschießt. Die Verschönerungsvorschläge von Mittié müssen sich die Bezeichnung châteaux en Espagne gefallen lassen (J. d. B. an XII, Nr. 387). Durch Napoléon alle diese Bestrebungen zentralisiert: il a trouvé Paris obstrué, dépouillé, encombré des ruines de son ancienne splendeur; il l'a déjà ouvert, assaini, abreuvé, et bientôt il l'aura décoré, enrichi et paré enfin de tout le luxe des beaux-arts (J. d. P. 1806, 1624). Schmeichler wie Boulland finden sogar, daß Paris jetzt Rom überträfe (J. d. B. 1809, III). Ein Generalbebauungsplan wird wieder und wieder gefordert, die Grundlagen dafür schafft der prächtige Pariser Plan von Verniquet 1782—91 im Maßstab 1 : 1728. Für ein eingehenderes Studium ist zu vergleichen der Recueil des Lettres patentes, herausgeg. von der Stadt Paris, der alle Verordnungen usw. enthält. Als leicht zugänglich haben wir ihn absichtlich nicht für einzelnes zitiert. Bei einschränkenden Bestimmungen ist nicht zu vergessen, daß Paris Festungsstadt ist. Von einem „bornierenden Absolutismus" hier zu sprechen, ist hetzendes Phrasenwerk.

La Roche-sur-Yon, 1804 von Napoléon gegründet, ist nur noch schematische Planfigur. Hygienische und wirtschaftliche Überlegungen bestimmen einen Idealplan (Abb. 336), der um die gleiche Zeit von einem uns unbekannt gebliebenen Verfasser — vielleicht von Huvé, der ähnliche Vorschläge in nuce für eine Ville Bonaparte im J. d. B. an X, Nr. 129 macht — ausgearbeitet wird „présenté, accueilli et déposé aux Archives du Conseil, d'Etat, du Tribunat et du Corps Législatif de France." Hier zum erstenmal bei sonst schematischer Anordnung reichliche Grünanlagen, Abstufung der Straßen nach ihrer Breite und Bebauungshöhe, getrennte Verkehrs- und Wohnstraßen, zahlreiche Gärten statt schlechter Höfe gefordert. Mit dieser Gesinnung beginnt auch für den Stadtbau ein neues Zeitalter, die Kultur weicht der Zivilisation. Und nicht nur in Frankreich.

Theoretische Betrachtungen über Stadtbaukunst während des ganzen 18. Jhhs. zahlreich. Eine kurze Übersicht in des Verfassers „Platz und Monument" wo sich auch eingehende ästhetische Würdigungen der Plätze des 18. Jhhs. im Urteil der Zeitgenossen finden. Eine städtische Baupflege in der Art, daß ein erster Architekt über die Pläne aller Neubauten entscheidet, kennt schon die Renaissance. 1707 bestimmt Leopold I. von Lothringen für Nancy, daß alle Baupläne zur ästhetischen Begutachtung seinem ersten Architekten André vorgelegt werden.

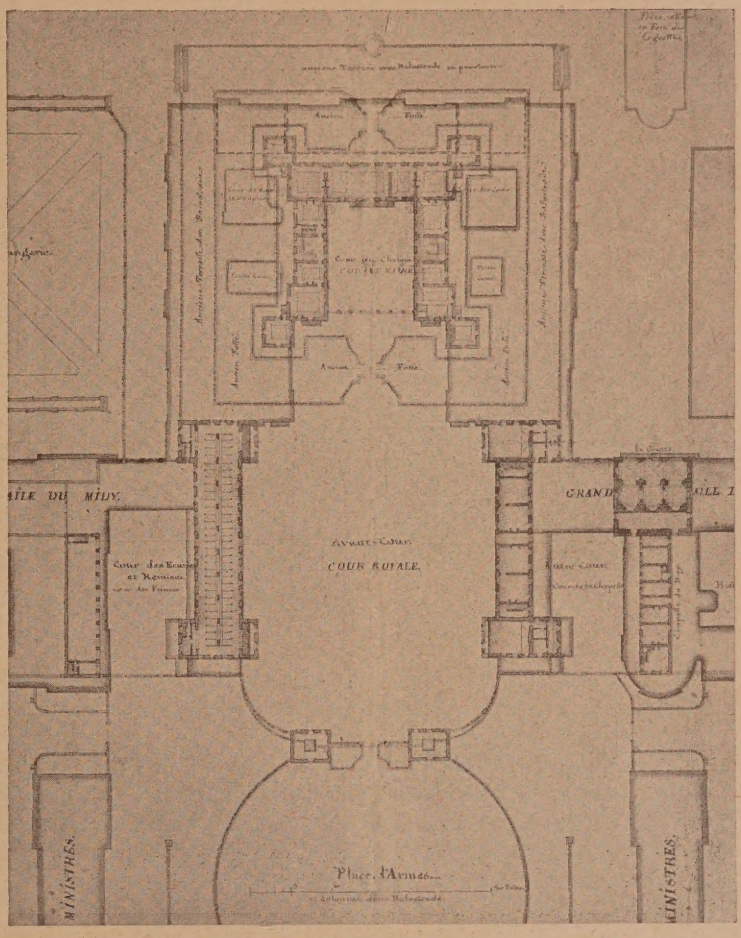
XIV. Schlösser, Landhäuser und Gärten

Mit dem heut verschwundenen Schlößchen Clagny, nordöstlich von Versailles, 1676—80 für Mme. de Montespan erbaut, zeigt sich Hardouin-Mansart noch ganz abhängig von seinem Großonkel François Mansart. Nur die Flügel sind weiter vorgeschoben und in den linken ist eine große Galerie eingebaut, eine Vorläuferin derjenigen von Versailles (Livre de vous les plans, profils et élévations du Chasteau de Clagny, Paris 1860, ferner Stiche von Mariette). Nach dem Urteil Saint-Simons waren Schloß und Garten Prachtwerke: l'Asie ni l'antiquité n'offrent rien de si vaste, de si multiplié, de si travaillé, de si superbe. Doch schon am Chât. de Luynes bei Dampierre, 1675—83 (Abb. 340) vereinfacht und vergrößert sich Hardouin-Mansarts Formsprache, das reiche Relief weicht großgesehenen Flächen, das geschlossene Volumen des Schloßblocks spricht stärker, trotz der wohl einer Laune des Bauherrn zugestandenen Ecktürme. Dieselbe Vereinfachung auch in den Nebenbauten, mit denen man die von Vaux-le-Vicomte (Abb. 232) vergleichen möge. Der klassische Stil naht. Ein Übergang von früheren zu klassischen Formen ebenso zu beobachten an Schloß Champ-de-Bataille, nordwestlich von Evreux, gegen 1680, dessen Erbauer aus der Schule Levaus kommt.

So vorbereitet übernimmt Hardouin-Mansart 1678 den Umbau des Schlosses von Versailles (vgl. S. 212, 221, 310).

Seit 1624 ist die Gemarkung Versailles königliche Domäne. Ein unbedeutendes kleines Schlößchen muß hier schon bestanden haben, das 1631—34 durch einen Neubau ersetzt wird von Philbert Leroy, der auch der Erbauer eines Hauses in der Rue du Mail in Versailles zu sein scheint (Batiffol, Gazette des Beaux-Arts 1913). Dieser älteste Schloßbau Ludwigs XIII. ist eine Wasserburg, im Quadrat angelegt mit vorspringenden Ecktürmen. Eine Seite öffnet sich zum Innenhof. Die Zeichnung A. J. Gabriels 1772 (Abb. 337, Original in den Archives Nat.) gibt so detailliert den alten Grundriß in den späteren Baukörper eingezeichnet, daß man annehmen darf, er habe die Originalrisse gekannt. Ebenso unterrichtet sie über die Lage der Nebengebäude und die berühmte Grotte der Thetis mit dem später im Park aufgestellten Apollobad. Die Idee dieser Grotte schreibt sich Charles Perrault zu (Memoires) — allerdings dürfte bei dieser Idee die Apollogrotte in Frascati Pate gestanden haben —, entworfen wurde sie von Lebrun, während die Mittelgruppe Girardon und Regnaudin, die Gruppen mit den Rossen Marsy und Guérin ausführten. Ludwig XIV. hatte hier in den 60er Jahren oft verweilt. Dann war mit der Anlage der Gärten (S. 322) begonnen worden, schließlich faßt der König den Entschluß, das alte Schlößchen von 1631 ins Große umzubauen. Lepautre, Perrault, J. Gabriel, Levau beteiligen sich mit Entwürfen. Derjenige Levaus wird gewählt, ihm aber die Verpflichtung aufgelegt, einige Ideen der anderen Bewerber zu übernehmen. Die Arbeiten beginnen 1668 und werden nach Levaus Tod von Dorbay weitergeführt. Der Umbau stellt sich dar als völlige Ummantlung der drei Außenseiten des alten Schlosses, das auf Ludwigs XIV. ausdrücklichen Wunsch bewahrt werden sollte: „Faites ce qu'il vous plaira, mais si vous l'abattez, je le ferai rebâtir tel qu'il est sans y rien changer". Ähnlich hatte auch Richelieu sein altes kleines Stammschloß (S. 210) nur ummanteln lassen. Der Grundriß des alten Baues läßt sich auch in dem heutigen Bau noch nachweisen, nur seine Ecktürme auf der westlichen Gartenseite gingen verloren. Dort sieht der Levausche Umbau über dem gleichmäßig durchgezogenen Untergeschoß im Obergeschoß für die Mitte eine Terrasse vor, die von den Restkörpern des Obergeschosses flankiert wird (von uns in die Abbildung mit Doppelstrichen eingezeichnet). Die Fassadengliederung ist die gleiche wie heute (Abb. 339): ein Sockelgeschoß in Rustika, ein Obergeschoß mit Pilastergliederung und Säulenrisaliten — genaue Quadrate —, je eines links und rechts von der Terrasse, je drei an den Seitenfassaden des Schlosses. Dem Hof sollte ebenfalls eine andere Fassade vorgeblendet werden, doch blieb die alte bis heute erhalten, wenn auch reich umdekoriert — man denke daran, daß das Schloß innen gerade von Lebrun seine reiche Ausstattung (Abb. 222) erhielt — durch Hardouin-Mansart 1679. Dieser hat bereits 1678 mit einer zweiten Vergrößerung des Schlosses begonnen und bestimmt damit seine heutige Erscheinung. Er beseitigt vor allem den Einsprung der Terrasse: das ist für den kubischen Vorstellungswillen der Klassik überaus bezeichnend. Die Galerie des Glaces (Taf. XII)

wird eingebaut, und zwar nicht nur in der Erstreckung der alten Terrasse, sondern unter Hinzunahme der anstoßenden Räume (mit einfachen Strichen eingezeichnet). Bei der Fassadenbildung folgt Hardouin-Mansart dem von Levau festgelegten Schema — und man hat sich zu merken, daß dieses noch kein gereift klassisches war —, womit sich manche Härten in den Flächenproportionen erklären, denen wir hier leider nicht weiter nachgehen können. Im gleichen Jahr 1678 wird der Südflügel begonnen, wo Hardouin-Mansart bei gleichem System in der Proportionierung der Risalite etwas freiere Hand bekommt, und gleichzeitig die Innenausstattung (S. 222) mit aller Kraft gefördert. 1685—89 wird der entsprechende Nordflügel gebaut, damit der Bau gegen den Garten abgeschlossen. Die gesamte Länge der Gartenfassaden beträgt 576,20 m, die Breitendehnung des Schlosses 407,35 m. Die Gesamtkosten bezifferten sich schon 1685 auf 6103760 Livres. — Ebenfalls von Hardouin-Mansart die freistehenden Flügelgebäude des Hofes, die Aîles des Ministres, 1671—81 und die Kapelle (S. 212, 259) 1699—1710 erbaut, die eine provisorische von 1681 ersetzt.



337. Versailles, Grundriß der Schloßerweiterung 1:2000

Wir schließen hier gleich die weitere Entwicklung des Schloßbaus im Klassizismus an. Seit 1748 A. J. Gabriel mit dem Theater im Nordflügel (S. 297) beschäftigt. Seine Erweiterungsvorschläge, seit 1759 mehrfach umgearbeitet, wollen den alten Innenhof umgestalten, seine Rückfassade vorziehen und damit den Mitteltrakt verbreitern. Die Ausführung dieses Entwurfteils unterblieb. Zwei Flügel sollten dann im Anschluß an den Hauptbau vortreten und damit einen neuen, größeren Innenhof schaffen. Von diesen Flügeln der rechte 1771—73 gebaut, der Linke erst 1810—20 von Dufour. Die Gesimshöhe berechnet sich nach der Kapelle. Bei gänzlicher Durchführung des Projekts wäre eine Einheit der Erscheinung auch gegen die Hofseite gewonnen, die heute fehlt. Und schon damals vermißt wurde: „Du côté de la cour, l'étranglé suffoque (macht ersticken) et ses vastes ailes s'enfuient sans tenir rien" bemerkt gegen 1740 Saint Simon, dessen Kritik im übrigen witzig-bissiger als gerecht ist. Der Ingenieur Charron macht Vorschläge, die ungünstige Hebung des Geländes im vorderen Teil des Vorhofes zwischen den Aîles des Ministres zu beseitigen. Der Tod Ludwigs XV. bringt alle Arbeiten zum Stocken. Einzig in der zärtlich schlichten Ausstattung des Appartements der Marie Antoinette (Abb. 303) leuchtet ein letzter Glanz der großen Vergangenheit nach.

Die ungünstigen Geländeverhältnisse sind besonders störend für den ersten Eindruck des Schlosses. Dann halten die Flügelbauten Gabriels die Raumbewegung gleich anfangs fest, die Mittelpartie weit hinten wirkt in ihrer feinen Detaillierung schwach und versinkt — ein Fehler, den Gabriel mit einer vorgeschobenen neuen Fassade korrigieren wollte. Um so gewaltiger ist der Eindruck der Gartenseite. Auf Zeichnungen und Abbildungen leicht öde wirkend, ist in Wirklichkeit das Verhältnis des vorgeschobenen Mittelkörpers zu den Seitenflügeln in seiner plastischen Massenbewegung bei jedem Wechsel des Standpunkts ein neues. Und gerade weil die Formation der Vorstellung einfach erscheint, wirkt dieser Reichtum um so überwältigender. Schon J. F. Blondel (Arch. L. VII, C. 1) macht auf diesen effet d'optique aufmerksam, ebenso Duchesne

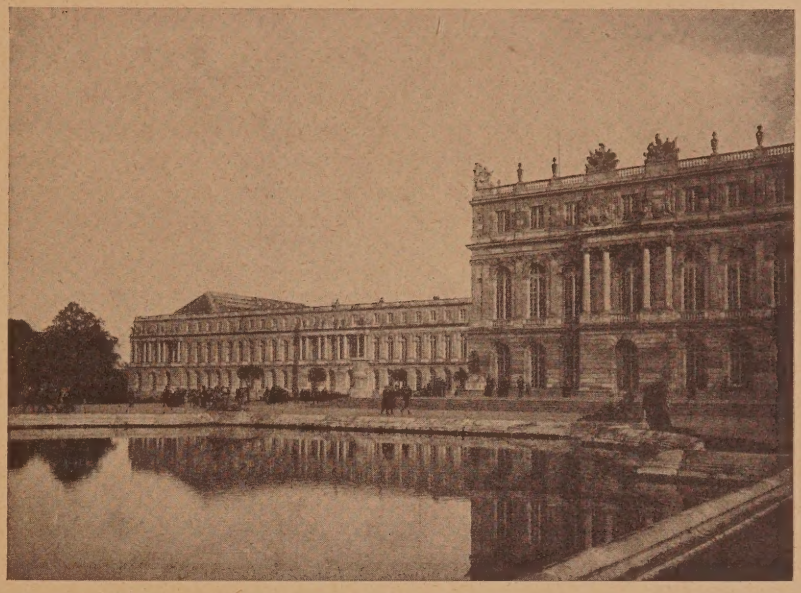
338. Versailles nach Rigaud

in einem Vortrag über Hardouin-Mansart (Nouv. 1804, 380). Wir wählen aus eigenen Aufnahmen (Abb. 339) eine solche, die nur einen Abschnitt gibt, aber sehr schön diese Körperverschiebungen darstellt.

Schließlich diese gesamten Massen nicht für sich zu nehmen, sondern zusammenzusehen mit Stadt und Gartenanlage (S. 310, 322). Und auch dann erst in der überwältigenden Größe ihres Schauspiels erfaßbar, wenn die lebendigen Farben wirksam werden, die auf dem sanften Grau des Steins bei leuchtenden Sommertagen ins Flammendgelbe gehen, bei regendrohendem Himmel sich in tiefblaue Töne wandeln, in matter Wintersonne grünlich scheinen, immer begleitet von dem unerhörten Tonreichtum der sich in die ferne Landschaft verlierenden Gartenanlagen. Unvergeßlich die Erinnerung an Herbstabende, an denen die sinkende Sonne in den vielen hundert Fenstern des Schlosses rote Feuer aufbrennen läßt, der grüne Rasen smaragden leuchtet, Massen der Kastanienbäume sich hinter weißen Marmorfiguren schwer und dunkel ballen, während die Reflexe des Himmels von Blick zu Blick wechselnd sich auf Wasserbecken spiegeln und das Schloß in feenhafter Wandlung alle Farben von gelb zu rosa und rot, violett und stumpfen graublau durchläuft. Vielleicht wohnen nirgends sonst weltenumspannender Jubel und märchenhafte Feierlichkeit so nahe beieinander. Daß auch jene Zeit solches genoß, tut ein Blick auf Bilder Claude Lorrains dar. — Doch soll das Urteil des bösen Saint Simons (Cour de Louis XIV.) nicht verhehlt werden: il résulte qu'on admire et qu'on fuit.

Zögernd eilen wir weiter. Einflüsse von Versailles erkennt man am Schloß Choisy-le-Roi, 1682 für Mlle de Montpensier von J. Gabriel unter Beratung Hardouin-Mansarts erbaut, in der Revolution zerstört. Nur eingeschossig, mit Pilastern gegliedert und auf das feinste in seinen Flächenproportionen abgestimmt das Grand Trianon bei Versailles, 1687—88 von Hardouin-Mansart für Mme de Maintenon erbaut: zwei getrennte Appartements für diese und den König, verbunden durch eine offene Kolonnade, die Pfeiler gegen den Hof, gekuppelte Säulen gegen den Garten stellt. Nach Duchesne (Nouv. 1804, 380) ginge die Anregung zu dieser Kolonnade, durch die der rückliegende Garten hindurchleuchtet, auf Lenôtre zurück, der das Schlößchen der königlichen Geliebten als „palais de Flore" gestaltet wissen wollte. Die Grundrißgruppierung ergibt so eine Hufeisenform. Ihr einer Flügel wird fortgesetzt durch eine Galerie und noch einmal rechtwinklig umbrechend entwickelt er sich zu einem besonderen zweigeschossigen Baukörper, dem Trianon sous Bois. Auf der anderen Seite berührt ein Arm des großen Schloßteichs den Garten mit schöner Rampen- und Treppenanlage.

Der Innendekor 1703 und 1705 verändert (Abb. 249). Zerstört 1871 Meudon, wo Hardouin-Mansart neben dem alten Schloß Delormes einen Neubau errichtete.

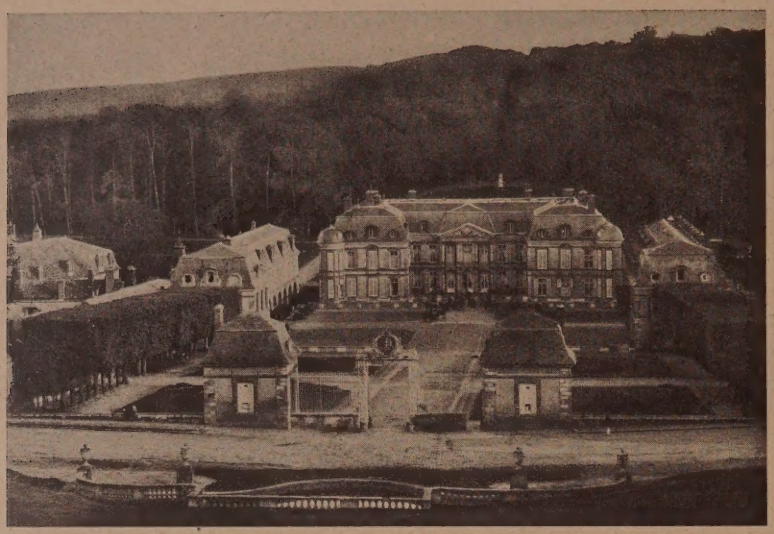


339. Versailles*

Entschiedener als in diesen königlichen Bauten spricht sich die auf große Formvereinheitlichung abzielende Klassik in einigen Schlössern aus, die abseits gelegen von der Forschung nicht beachtet sind, obgleich gerade sie typischen Wert besitzen. Mit monumentaler Treppenanlage im Innern, einfach großen Teilungen der Flächen am Äußeren Schloß Seilleraye bei Nantes in den siebziger Jahren des 17. Jhhs. erbaut. Hauptbeispiel das von französischer Artillerie zerstörte Schloß Pinon (Abb. 341) zwischen Laon und Soissons, um 1700 von Hardouin-Mansart, nur mit der Rhythmik seiner Flächenabschnitte und der Wucht seiner Massen wirkend, langweilig für ein Auge, das flüchtig unterhalten sein will, wahrhaft monumental für eine erzogene Vorstellung. Es seien weiter genannt das mächtige dreigeschossige Schloß Grancey unweit Langres um 1700 und das auf einem niedrigen Berg über der Sarthe gelegene Schloß Sablé 1711, wenn uns auch der Raum keine näheren Ausführungen gestattet. Schloß Commercy, jetzt Kaserne, haben wir nicht kennen gelernt; nach Stichen zu urteilen gehört es in das letzte Drittel des 17. Jhhs.

Der Zentralbaugedanke taucht auch im Schloßbau auf, doch sind beide Schlösser, die ihn entwickeln, nur in Stichen Mariettes erhalten: Perigny von Desgots mit zentralem Hof in der Mitte des quadratischen Blocks, und Marly-le-Roi 1680—86 von Hardouin-Mansart erbaut, mit einem achteckigen, durch beide Geschosse gehenden Zentralsaal, also eine Aufnahme palladianischer Gedanken. Das Äußere, diesem zwei Geschosse vereinigenden Innenmotiv entsprechend, mit Kolossalpilastern gegliedert.

Das Rokoko lockert und kompliziert auch im Schloßbau die Plastik des Baukörpers. Das Mittelrisalit als Teil eines Achtecks vorspringend und etwas höher als der Baukörper mit leicht kurvierter Haube in dessen regelmäßiges Dach verschneidend am Schloß Champs bei Meaux 1719 von Chamblin, innen seit 1757 verändert. Risalite und bewegtere Dachkontur zeigt Schloß Méry-sur-Oise um 1735 nordwestlich von Paris. In Bogen und Gegenbogen abgerundete Flügel am Schloß Ermitage bei Valenciennes, bereits mit leicht klassizistischem Detail. Entschiedene Lockerung des Mittelbaus, der niedrigen Seitenflügel und der Eckbauten an Schloß Versainville bei Falaise um 1730. Ein asymmetrischer Gruppenbau, aufgelöst in Arkadenhallen und einzelne pavillonartige Bauten, ist das Abtschloß Troisfontaine bei Vitry-le-François. Endlich hat auch Boffrand sich über seine Ansichten vom Schloßbau ähnlich ausgesprochen wie beim Umbau des H. de Soubise (S. 244). Die altertümelnde Gesamtform



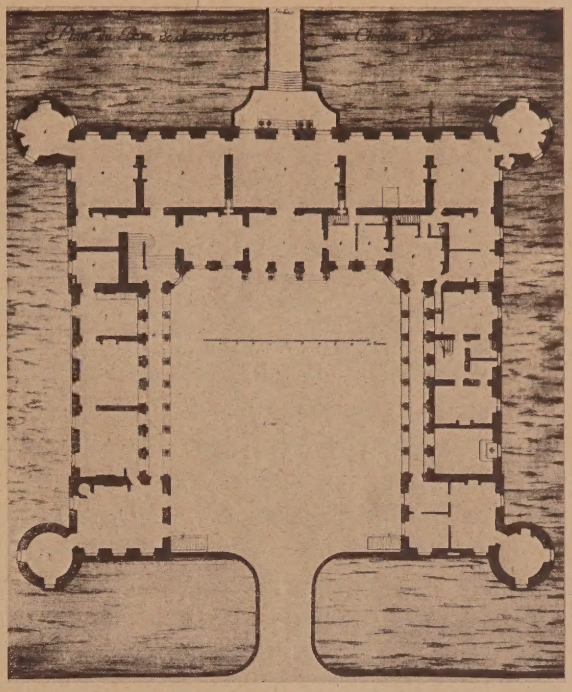
340. Dampierre (phot. Braun)

seines Schlosses Haroué südlich von Nancy erklärt er im Livre d'Architecture, dem der Grundriß (Abb. 342) entnommen ist: Quoique ce bâtiment soit moderne, il a été construit avec des tours sur les vestiges d'ancien Château qui étant fort caduc ne pouvoit plus subsister. Bezeichnend ist nun, wie er diesen Körper lockert, indem er dem Mittelbau, den vorspringenden Flügeln und den vorderen Eckbauten wechselnde Breitenabmessungen gibt und damit die geschlossene Dachkontur sprengt, die Hofecken ausschrägt und so eine weitere Verschneidung gewinnt, endlich vor das Untergeschoß der Seitenflügel Kolonnaden legt, die eine Terrasse tragen und damit den plastischen Reichtum steigern. Von ihm auch Entwürfe für Schloß La Malgrange bei Nancy noch unter Leopold I. (1679—1729), das über Anfänge nicht hinauskam und schließlich der Egl. de Bonsecours in Nancy als Steinbruch diente. Erhalten nur ein Nebengebäude, das die Nichtvollendung des Ganzen bedauern läßt.

Boffrand bildet im Livre d'Architecture 1745 zwei Entwürfe ab, einen schlichteren und einen reichen, in der französischen Baukunst vereinzelt dastehend (Abb. 343, 344), der sogleich an Stupinigi (Abb. 192, 193) erinnert. Héré de Corny endlich, der später einen „Recueil" lothringischer Schloßbauten herausgibt, bringt einen dritten, völlig verschiedenen Entwurf. Da Héré sich anderwärts als genauer Darsteller des Vorhandenen oder Begonnenen erweist, ist sicher, daß die Ausführung dieses Entwurfs begonnen war, und daß die von Boffrand mitgeteilten Entwürfe idealer Art sind. Wie steht es nun mit der Beziehung zu Stupinigi, dessen Bau 1729 begonnen wurde? Ist auch für Italien eine solche Anlage eine Seltenheit, so erklärt sie sich doch leicht aus dem italienischen Vorstellungskreis. Man vergleiche dafür Stiche von Pozzo, besonders seine kleinen Gartenschlößchen, und die Brechungen und Kurvaturen sizilianischer Villen, wie der Villa Valguarnera bei Bagheria (Abb. 188), neben der ebenfalls noch die Villa Palagonia von Napoli und Daidone genannt werden könnte. An erster auch sich im Kreis schließende Hofbauten, die einst durch andre Raumbildungen in der Achse vorbereitet waren, und wiederum an die Hoffolge Stupinigis (Abb. 193) erinnern. Juvara aber ist von Geburt Sizilianer. In französischen Stichwerken dagegen würde man vergeblich nach Ähn-

341. Pinon, Château *

lichem suchen. Trotzdem also La Malgrange vor 1729 begonnen ist, glauben wir hier nicht einen Vorentwurf zu sehen, sondern eine spätere Phantasie, als die Ausführung bereits eingestellt war und dem Künstler nur das freie Feld der Kombinationen Trost bot. Psychologisch ist ein solches Nachhängen nicht erreichten Zielen wohl erklärlich. Wir nehmen also trotz der von Gurlitt ohne Begründung vorgetragenen gegenteiligen Meinung an, daß der zweite Entwurf für La Malgrange eine französische Nachdichtung Stupinigis ist. Boffrand selbst bezeichnet diesen Entwurf als „merkwürdig". Im übrigen weiß man aus der Geschichte des Schlosses Würzburg, daß Boffrand in seiner Sammlung Pläne davon als eigene Entwürfe bezeichnet, die mehr oder minder von Neumann übernommen sind. Unter diesem Gesichtspunkt ein Vergleich der Detailbehandlung sehr lehrreich. Auch da wird man, ist man unseren Darlegungen über italienischen Barock und französisches Rokoko gefolgt, ohne Mühe finden, daß La Malgrange die Abklärung komplizierter italienischer Vorstellungen auf klassischer Basis ist.

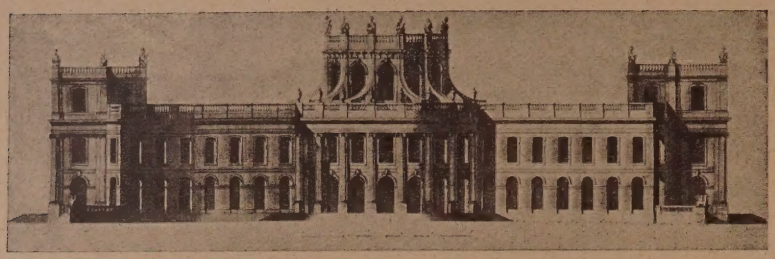


342. Château d'Haroué

Von Nebenbauten, in denen sich reichere Körpervorstellung des Rokoko spiegelt, seien noch genannt die Ecuries des Schlosses Chantilly 1719—36 von Aubert.

Die Umformung von rokokohafter Plastizität zu klassizistischer Flächenkunst, die bei einfacher Massenerscheinung leicht faßlichen Proportionsteilungen sind zum erstenmal deutlich zu beobachten an dem Neubau A. J. Gabriels des Schlosses von Compiègne (Abb. 345), Entwurf 1751, Bauführung 1752—75, Vollendung erst unter Napoléon I und III. Ähnlich wie die Kristallisation flüssig bewegter Massen des Rokokoornaments zu hartem Gebilde, statt Abrundungen und weichen Übergängen scharfe Winkelbrüche am Block des Schlosses Craon, südlich von Laval, nach 1750 von Pommereul. Einfachste Fassadenteilung am Schloß von S. Pierre-Eglise aus gleicher Zeit von Nicolas Blondel. Die Wirkung ganz auf das Verhältnis dunkler Fensteröffnungen zur ungeteilten weißen Fläche abgestellt an Schloß Moncley bei Besançon aus den 70er Jahren. Schloß Buisson-d'Osmoy 1781 von Antoine kennen wir nur aus der Besprechung in „Réunion des Sociétés des Beaux-Arts" 1902. Abgesehen von der durch den Umbau der alten Teile bedingten Flügelanlage von Compiègne hier stets der geschlossene rechtwinklige Block bewahrt. Die Eckrisalite zu besondren, vom Baukörper leicht löslichen, polygonalen Eckbauten ausgebildet an Schloß Belbeuf bei Rouen um 1765, vielleicht von Soufflot, dessen Schloß Chatou wir nicht kennen lernten. Die zwei Geschosse gleichmäßig mit einer Kolossalordnung zusammengefaßt. An Schloß Plassac nahe der Garonnemündung aus den achtziger Jahren von Victor Louis die quadratischen Eckkörper schräg an den Hauptkörper gestückt.

Sehr bezeichnend ist die isolierende Absprengung einzelner Körperteile bis zu den Nebenbauten am Schloß Pinsaguel, südlich von Toulouse, um 1755, Keranroux bei Morlaix 1773, Brienne bei Bar-sur-Aube 1778 von Pierre Fontaine, dem Vater des bekannteren, mit Percier verbundenen Architekten. Andrerseits Motive, die das Rokoko zur plastischen Lockerung des einheitlichen Körpers verwandte, diesem eingebunden — also entweder isolierende Ablösung



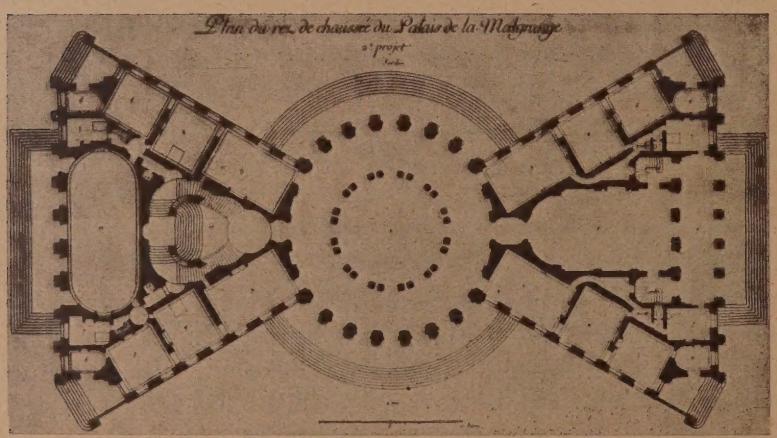
343. La Malgrange nach Boffrand

statt Zusammenbindung oder Einformung statt Modellierung. So die Kolonnadenhallen der seitlich auslaufenden Flügelbauten des Schlosses Triors unfern Valence, voll. 1789, die eingebettete Säulenhalle des Schlosses Le Marais, südwestlich von Paris, um 1770.

Erinnerungen an die Zeit François Mansarts und Levaus erscheinen in der Neuaufnahme der alten vierseitigen französischen Kuppel für den Mittelpavillon. Wie weit man sich allenfalls solchen Vorbildern annähert, zeigt Champlâtreux, nördlich von Paris, 1757 von Chevotet. Der Vergleich fällt allerdings sehr zugunsten der alten Schlösser aus.

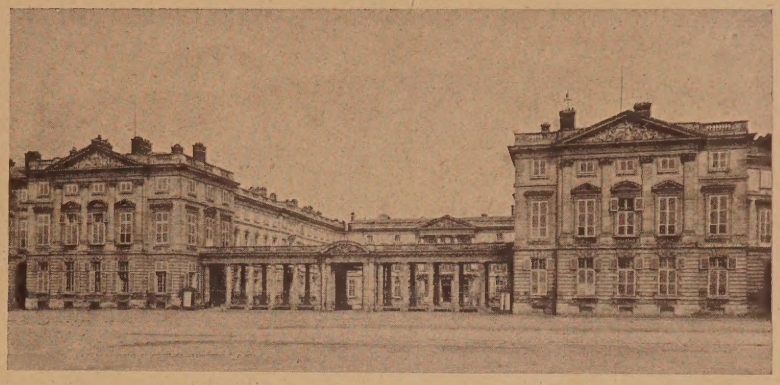
Würden auch der inneren Disposition nach manche der genannten Schlösser besser als maisons de plaisance zu bezeichnen sein, so lassen sich doch die normalen Grundrißformen größerer Schloßbauten zur Genüge in den zahlreichen Publikationen studieren. Auch hier weicht die räumliche Flüssigkeit nach und nach einer isolierenden Absonderung der einzelnen Teile. Uns mag hier der Schloßentwurf des aus Nîmes gebürtigen, besonders in dem französischen Straßburg beschäftigten Dixnard für Coblenz (Abb. 346) 1777 genügen, ist er auch nach dem Rücktritt Dixnards 1779 nur stark reduziert von A. F. Peyre ausgeführt. Als ein mächtiger Schloßentwurf aus napoléonischer Zeit endlich sei das Palais Napoléon von Percier und Fontaine für Paris, nachdem ein solches zunächst für Lyon projektiert war, genannt, abgeb. später in „Plans de plusieurs Châteaux", Paris 1833, dessen erneut reicher Bildung gegenüber man wie im Ornament von einem style Napoléon (S. 278) sprechen könnte.

Während in Italien der alte, schon in gotischer Zeit gepflegte Villenbau sich nach und nach zum Schloßbau auswächst, da der Adel seine Burgen ursprünglich in der Stadt hatte, verkleinert und verfeinert sich in Frankreich die Idee des alten Territorialschlosses zur maison de plaisance. Kleine Landschlößchen nur zu vorübergehendem Aufenthalt während der Jagd oder eines Festes hatte schon das 17. Jhh. gekannt. Aus einem solchen war Versailles entstanden und ebenso war der Vorläufer des Grand Trianon, das Trianon de Porcelaine, nach Saint-Simon „une maison à aller faire des collations, agrandie après pour y pouvoir coucher". Doch erst die feine und amoureuse Geselligkeit des 18. Jhhs. entwickelt einen besondren Stil des ländlichen Wohnens während der Sommermonate außerhalb der Stadt. J. F. Blondels Werk „De la distribution des Maisons de Plaisance", Paris 1737, stellt die Regeln für das Rokoko fest: geschwungene Baukörper, in ihrer Fassadenbildung und Konturierung reich gelockert (I, Taf. 2, 3, 12, 41), der Grund-



344. La Malgrange nach Boffrand

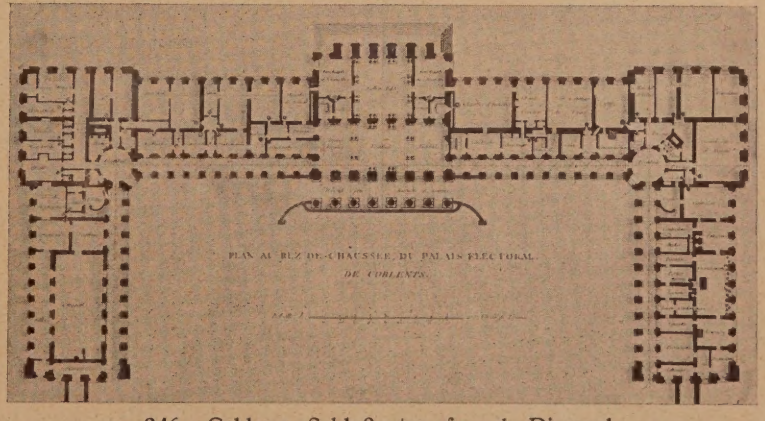
riß aus dem Hôtelbau entwickelt unter Berücksichtigung der allseitig freien Lage. Ebenso reich noch die Beispiele bei Briseux „L'art de Bâtir des maisons de Campagne" Paris 1743, hier jedoch schon zentralisierende Raummotive erscheinend und mit Vorliebe eine achsiale Einordnung der Haupttreppe versucht. Das klassizistische allseitige Freimachen des einfach blockartigen Hauptkörpers wird von Briseux mit Rücksicht auf die Erscheinung des Gartens motiviert: la principale Cour doit être plus large que la face de la Maison; afin qu'en y entrant, on ait l'agrément de découvrir une partie des Jardins. Ein letztes Aufflackern des Rokoko in den Entwürfen von Delaguêpière in seinem Recueil d'Architecture. Sein darin mitgeteilter Entwurf für einen Pavillonbau bei Schloß Ludwigsburg kam nicht zur Ausführung, sein Schlößchen Monrepos ebendort 1764 ist bereits klassizistisch umgefärbt.



345. Compiègne, Palais *

Ganz den Charakter einer maison de plaisance wahrt das liebenswürdig feine Schlößchen Petit Trianon (Abb. 347, 348, Taf. XVII) bei Versailles der Comtesse Dubarry, später der Lieblingsaufenthalt Marie Antoinettens. Erbaut 1762–64 von A. J. Gabriel, die Innendekoration 1768 vollendet. Die kleinen Zimmer der Königin 1787 neu dekoriert.

Die Verhältnisse lagen für Gabriel insofern schwierig, als er mit dem Bau einmal bis auf das Niveau der zum Grand Trianon führenden Fahrallee hinabkommen mußte, ebenfalls aber sich der bedeutend höheren Lage des kleinen Gartens anzuschließen hatte, der als Ménagerie ausgestaltet war und in dem seit 1749 der kleine Pavillon mit dem Hühnerfries (Abb. 301) stand. Dieser sollte die Achse des neuen Baus bestimmen. So gestaltet Gabriel den fast quadratischen Bau nach zwei Seiten dreigeschossig, nach den beiden andren Seiten nur zweigeschossig, die Differenzen durch Terrassenmauern maskierend. Die Seite gegen den Garten wird durch eine Freisäulenstellung besonders hervorgehoben, auf den benachbarten Seiten ist dies Motiv von Pilastern aufgenommen, während die vierte Seite ohne Gliederung bleibt. Trotz aller dieser Unterschiedlichkeiten und Komplikationen gewinnt Gabriel schließlich mit Hilfe der Terrassenmauern eine Gesamterscheinung des Baus von vollendeter Abklärung, indem die Ansichten nicht nur senkrecht gegen die Fassaden, sondern auch übereck stets einen gleichförmigen nur zweigeschossigen oder nur dreigeschossigen Baukörper darzustellen scheinen. Wieder herrschen die strengsten Proportionsgesetze. Setzt man die Höhe der Freisäulenfassade von der Terrasse bis zur Attika gleich 4 a, so beträgt ihre Breite 8 a, die Fassade ist also zwei Quadraten eingezeichnet, die Breite des Mittelteils 4 a, es gleicht also einem genauen Quadrat, die Breite der Seitenabschnitte je 2 a. Die Höhe bis zu der durch die starken Verdachungen der großen Fenster bestimmten horizontalen Tei-



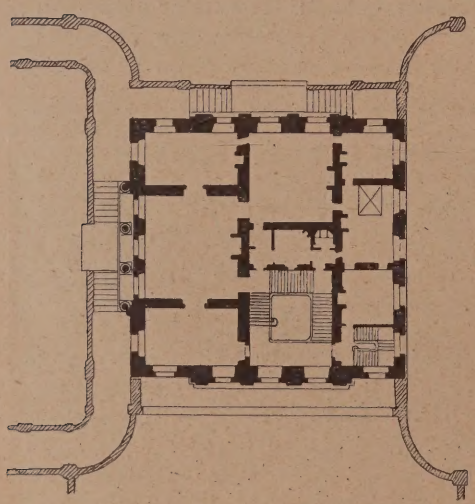
346. Coblenz, Schloßentwurf nach Dixnard

347. Versailles, Petit Trianon

lungslinie ist 2a, für die Seitenabschnitte ergeben sich also damit zwei genaue Quadrate übereinander. Die weitere Höhe bis zum Gebälk gleich a, Gebälk und Attika je ½a. Die Breite der großen Fenster ist ⅔a, die Breite und Höhe der kleinen ½a. Ebenso lassen sich Säulen und ihre Abstände nach diesem Grundmodul berechnen. Oder vielleicht richtiger gesprochen, bildet der Säulendurchmesser den Grundmodul für alle diese Maße. Hiermit verbinden sich rein optische Bewertungen, so das Vorrücken der Fensterachse der Seitenabschnitte nach der Mitte. Vgl. im übrigen unsere Ausführungen S. 289, wozu wir noch einmal wiederholen, daß erst die Erkenntnis solcher Kompositionsregeln die rezeptive Vorstellung in den Sinn klassizistischer Bauschöpfungen eindringen läßt. Ohne solche Grundklarheiten bleibt die Analyse allzuleicht ein Drumrumreden. Einzig die Rücksicht auf den Raum hindert uns, die von uns festgestellten Proportionsgesetzmäßigkeiten auch andrer Bauten hier mitzuteilen, doch dürften unsere Beispiele andre Forscher ermuntern. In dieses Grundschema fügen sich Einzelheiten und Profile von solch sorgsamer Feinheit, daß das Petit Trianon ein Juwel der Baukunst für alle Zeiten bleiben wird. Einfach und doch von gleicher Delicatesse die innere Raumanordnung. Einzig noch ein Blick auf das Treppenhaus (Abb. 347) mit dem schönen Schmiedewerk Gamains, die Laterne erst 1811 von Lafond.

Spätere Beispiele der maison de plaisance das H. Labottière in Bordeaux 1770—73 von Laclotte, das Château de Bagatelle bei Paris 1777 von Bélanger bemerkenswert auch seiner zarten, klassizistischen Dekoration wegen (S. 280). Ein typisches Beispiel des französischen Klassizismus auf deutschem Boden das Lustschlößchen Monaise bei Trier 1779 von Mangin, als einfacher Block völlig freiliegend in seinem Garten. Die Korrektur, die Ostendorf (Sechs Bücher vom Bauen II) hier mit abschließender Baumallee vorschlägt, ist, auf den klassischen Charakter des Baus bezogen (S. 139) völlig stilwidrig.

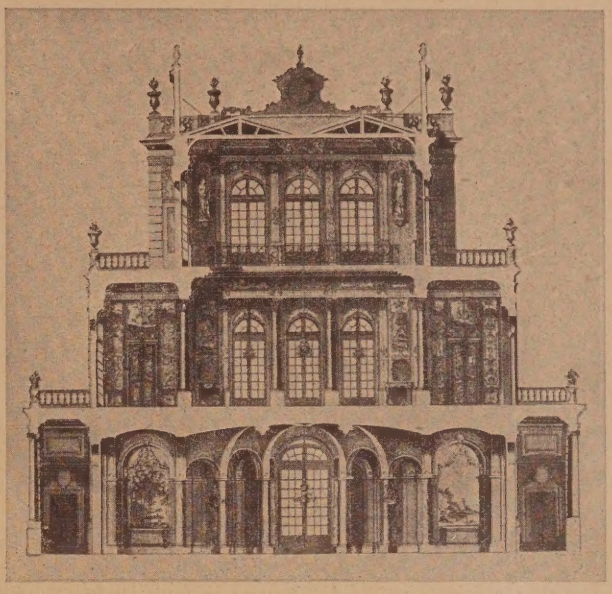
Neben diesen Landhäusern schließlich ganz kleine, zierliche Gartenbauten, gerade genügend für eine Teestunde oder ein verschwiegenes Rendez-vous. Ihre zärtlichen Geheimnisse durchranken Memoiren und Briefwechsel jener kultivierten Zeit, die auch in der Liebe nicht den Rausch, sondern das gezügelte Spiel des Geistes genießt, der Lieben eine Kunst ist. Um sich über diese Pavillons zu unterrichten, sehe man die zahlreichen Gartenansichten jener Zeit durch. Manches auch bei Mariette. Ein wohlerhaltenes kleines Gartenhaus besitzt das H. de Matignon in Paris aus seiner eigenen Bauzeit. Der Pavillon von Chanteheux von Héré ist gleich den meisten andern verschwunden: ein Achteck mit vortretenden Flügeln auf vier Seiten, unten mit einer Halle, die Freisäulen in Mittelraum und Umgang teilen, oben ein zweigeschossiger Saal mit Terrasse. Der Durchschnitt (Abb. 349) zeigt im Vergleich mit einem italienischen



348. Versailles, Petit Trianon

Versailles, Petit Trianon
(Phot. Eggimann)

Casinosaal (Abb. 99), wie wenig auch hier eine reiche Vorstellung sich einem wogenden Rausch hinzugeben gewillt ist.

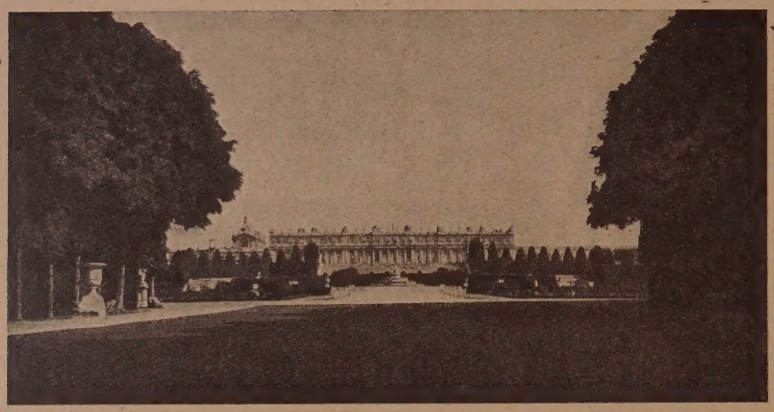


349. Pavillon von Chanteheux

Zum Schluß haben wir einen Blick auf die Gartenkunst zu werfen, wobei wir uns bemühen wollen, die Etappen der Entwicklung herauszuarbeiten.

Über dem großen Namen Lenôtre darf man nicht vergessen, daß sein Gartenstil bereits von Mollet, Ducerceau, Boyceau, Bordeuse, dem Schöpfer des Tadj-Mahal in Indien um 1640, vorbereitet ist. In ihren Gärten ist der Einfluß des italienischen Gartens mit seiner Zusammenfassung in beherrschender Achse, der Unterordnung alles Nebensächlichen unter einen Leitgedanken, der umspannenden Fernsicht unverkennbar, doch bleibt ihre Gestaltung in der Ebene ihren Vorbildern gegenüber ein empfindlicher Mangel. Schon Montaigne (Voyages en Italie 1580/81) bewundert die Gärten in der Umgebung Roms auf bergigem Gelände: „ils en tirent des grâces inimitables à nos lieux plains et se prévalent très artificieusement de cette diversité".

Lenôtre, der jung Italien besucht hat, übernimmt nun wohl die Gesinnung dieser italienischen Gärten, seine Bedeutung für die Entwicklung der Gartenkunst aber besteht darin, daß er ihre Kompositionselemente sogleich für die Ebene umwandelt, die Flächen und Dehnungen derselben als Grundmotive seiner Kompositionen benützt und die derbere Plastik Italiens schon frühzeitig zu größeren und einfacheren Formen abmildert. Den Vorbildern gegenüber kann man nun nicht mehr von einem Mangel sprechen, sondern von einer neuen, ja bedeutenderen Schönheit. Die Gesamtwirkung beruht jetzt auf dem Rhythmus von Gartenräumen und plastisch geschlossenen Massen, meist so, daß vor dem Schloß der Raum sich am breitesten dehnt, dann durch Bosketts zusammengenommen wird, schließlich als gestreckte Tiefenachse zwischen geschnittenen Baumwänden hindurchgeführt wird, um sich fernhin in die freie Landschaft zu verlieren. Auf dieses Verhältnis von Raum und Plastik ist die ganze Aufmerksamkeit einzustellen. Den Vorwurf einer Vergewaltigung der Natur, den eine spätere sentimentale Rousseaustimmung erhob, würde diese formschaffende Zeit ebenso verständnislos aufgenommen haben, wie wenn von ihr verlangt worden wäre, den gewachsenen Stein als rohes Bruchstück zu vermauern oder den Baumstamm unbearbeitet zu verzimmern — was ja die spätere Romantik ebenfalls nicht ablehnte. „La véritable beauté d'un arbre est de former une belle voûte de part et d'auter, qui sans être taillée avec affectation soit cependant assujettie à des régles, dont le but est d'imiter la plus belle manierre d'être d'un arbre venu naturellement", heißt es in einem Aufsatz des M. d. F. 1756, VIII, 182, in dem die Prinzipien Lenôtres von einem klassizistischen Architekten gegen die modisch-bizarre Gartenkunst verteidigt werden. Die vielen Einzelheiten des früheren französischen Gartens, die Boskette, Laubengänge, einzelnen Beete, Teichlein, werden von der Klassik endgültig aus der Hauptkomposition gewiesen. Im Gegensatz zum italienischen Park verschwinden sie nicht, dazu dienend, immer wieder durch einen Blick auf die zierlichen Kleinigkeiten gewaltige Dehnung des Hauptmotivs deutlich zu machen. Die optischen Maßstabsbeziehungen werden auf das



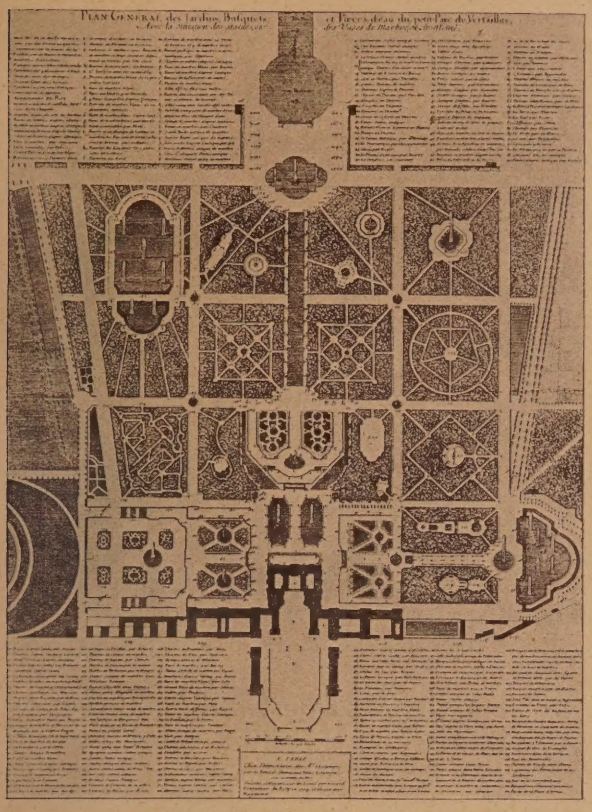
350. Versailles*

feinste durchgebildet; wie sie bei dem kleinen Hôtelgarten zu beachten sind, teilt J. F. Blondel (Arch. L. II, C. 2) mit.

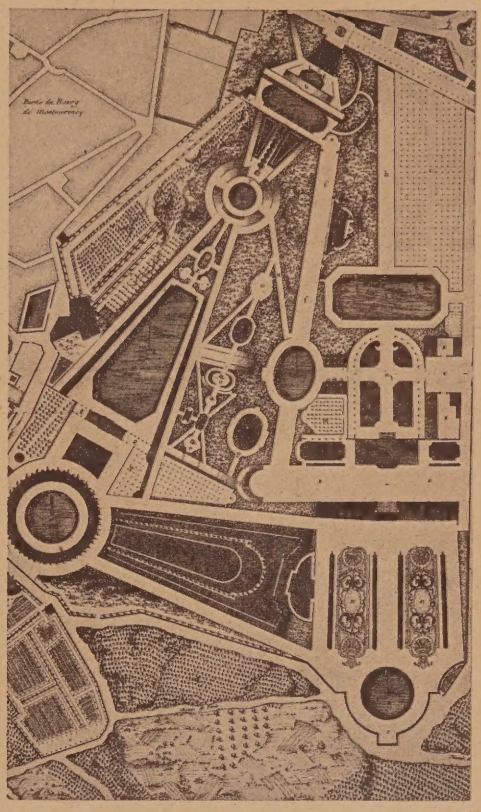
In einem Nachruf des M. d. F. 1700 heißt es von Lenôtre: „Il ne laisse pas autant de couvert dans les jardins qu'auraient souhaité de certaines gens; mais il ne pouvoit souffrir les vues bornées, et ne trouvoit pas que les beaux jardins dussent entièrement ressembler à des forêts". Diese Anschauung bereits vollkommen vorgetragen in den Gartenanlagen des Schlosses Vaux-le-Vicomte (Abb. 233), von den kurz darauf begonnenen Anlagen des Versailler Schlosses nur durch Ausdehnung und die Einspannung bedeutenderer Wirkungsmittel übertroffen (Abb. 351).

Die Arbeiten Lenôtres in Versailles beginnen 1663/64, berechnet noch auf das alte Schloß, dessen erster Garten vielleicht von Boyceau angelegt war. Im J. d. B 1809, X finden wir die Bemerkung, daß Ludwig XIV. erst nach längerem Zögern die wechselreichen Gartenpläne von Duverny abgelehnt habe, um sich für die klassische Größe des Lenôtreschen Entwurfs zu entscheiden. Die Terrasse, einst mit einem großen Becken, erhält erst 1683 ihre jetzige Gestalt mit den beiden Becken zu seiten der Achse, an denen Bronzegruppen von Lehongre aufgestellt sind (Abb. 339). Es schließt sich 1666 die Treppenanlage an mit dem Becken der Latona von Marsy. Man beachte ihre glänzende Berechnung, insofern sie, vom fernen Garten aus mit dem Schloß zusammengesehen, das Erdgeschoß deckt und doch mit ihren Stufen als emporhebender Unterbau wirkt (Abb. 350). Beim Nahen verschwindet das Schloß dann plötzlich vor dem Aufstieg der beiden hufeisenartig gebogenen Treppenläufe hinter dunklen Hecken, um erst wieder bei ihrem Endlauf von Stufe zu Stufe rasch emporzurauschen: ein plötzlicher Eindruck von ganz unerhörter Wucht. Es folgt in der Achse der Tapis vert, die grüne breite Rasenfläche, gefaßt von Bosketts, vor denen Marmorfiguren und Vasen stehen, in ihrer immer enggliedriger scheinenden Kette die weite Dehnung deutlich machend. Endlich das weite, seeartige Bassin d'Apollon nach dem Entwurf Lebruns. Diesem schließt sich der große Kanal mit Kreuzarmen an, von denen der eine zum Grand Trianon führt. Den Beschluß macht ein mächtiger Sternplatz, über den hinaus der Blick in die Weite der Landschaft sich verliert. Die gesamte Achse ist über drei Kilometer lang. Mit dieser Tiefenachse verbindet sich nur eine Hauptquerachse, fluchtend mit der Mittelfassade des Schlosses, den Flügeln Raum und innigeren Zusammenhang mit dem Ganzen gebend: nach Nordosten die Allée d'eau, von Brunnen gesäumt, stark fallend gegen das Bassin du Dragon 1676 und de Neptune 1678, dieser Querachsenteil noch vor dem Bau des Schloßflügels entstanden und denselben heut etwas unbekümmert beiseite lassend; nach der andren Seite tief in das Gelände eingebettet Hardouin-Mansarts Orangerie 1684—86, in gewaltiger Weise Baukörper und Gelände zusammenpackend, darüber hinaus ein großer See. Die Bosketts zu seiten sind häufig umgestaltet und jetzt meist verwachsen, doch zeigen eine große Zahl zeitgenössischer Stiche den Reichtum, den die Schöpferfreude Lenôtres und Hardouin-Mansarts hier ausgab.

Nur zweimal tauchen deutlichere italienische Erinnerungen auf: in der Terrassenanlage von S. Germain-en-Laye 1672 von Lenôtre, und bei der Umwandlung des von Gondi geschaffenen Wasserfalls von S. Cloud durch Hardouin Mansart und Lepautre. Doch schon in der verschwundenen, 1677—84 entstandenen Anlage von Marly-le-Roi zeigt Lenôtre, wie beruhigter und flächig größer eine solche Wasserachse von der französischen Klassik empfunden wird. Andre, wenigstens in ihrer Verstümmlung noch erkennbare Anlagen Lenôtres in Chantilly, Juvisy-sur-Orge, Eu. Daß man später gern für jede größere Gartenanlage diesen Meisternamen nennt, ist verständlich. Wie weit er bei einer zweiten italienischen Reise, zu



351. Versailles, Park 1714

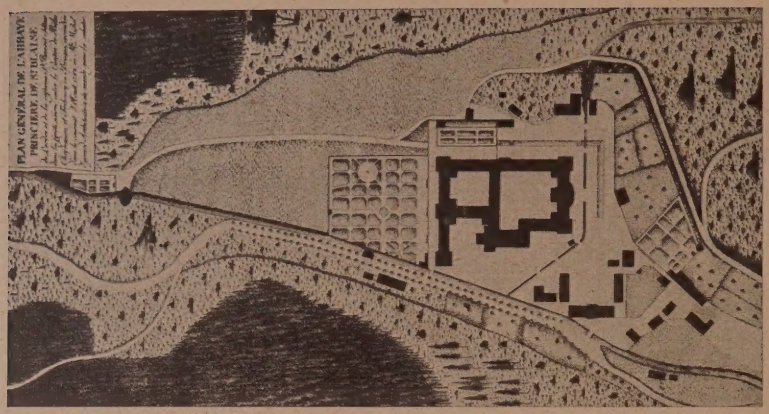


352. Montmorency, Maison de Campagne und Rokokogarten (zerstört)

der nach Saint-Simon Clemens X. Veranlassung gab, die italienische Gartenkunst beeinflußt hat, läßt sich kaum entscheiden (S. 179). Bemerkenswert weiterhin die in ihrer alten Ausstattung nach dem Stich Pérelles jetzt wiederhergestellten Anlagen des Schlosses Pomponne bei Meaux um 1680. Sie korrigieren eine Vorstellung, die nur nach dem jetzigen, durch alten Baumwuchs und Zerstörung vieler kleiner Beigaben vereinfachten Augenschein urteilen wollte. Im übrigen wird es stets unerläßlich sein, alte Stiche zur Korrektur des gegenwärtigen Eindrucks heranzuziehen. Über Theorie und Einzelgestaltung gibt Aufschluß Dargenville in „La Theorie et la Pratique du Jardinage", Paris 1709, verschiedentlich aufgelegt. Das 18. Jhh. schafft dann eine umfangreiche Gartenliteratur, ebenso versäumt kaum ein architektonisches Lehrbuch, Anmerkungen zu machen.

Noch mehr ist man für den Rokokogarten und Park auf zeitgenössische Stiche verwiesen. Sehr bezeichnend in der reichgestaltigen Komplizierung und doch sicheren Führung seiner Einzelheiten die von Mariette abgebildeten Gartenanlagen von Montmorency (Abb. 352), die kleine maison de plaisance seit 1708 von Cartaud erbaut. Ebenso reich werden jetzt auch im Gegensatz zu den klassisch großen Massen Bäume, Büsche, Beete und Wasserkünste modelliert. Bei J. F. Blondel (Arch.) mancherlei zu finden. Am Garten des H. de Conty (L. II, C. 13) vermerkt er die formes bizarres, captieuses.

Der bizarre Garten ist die letzte Entwicklung des Rokokogartens. Über den Einfluß seiner formalen Einzelheiten auf Italien, schon von einer andren Gesinnung aufgenommen, vergleiche S. 200.

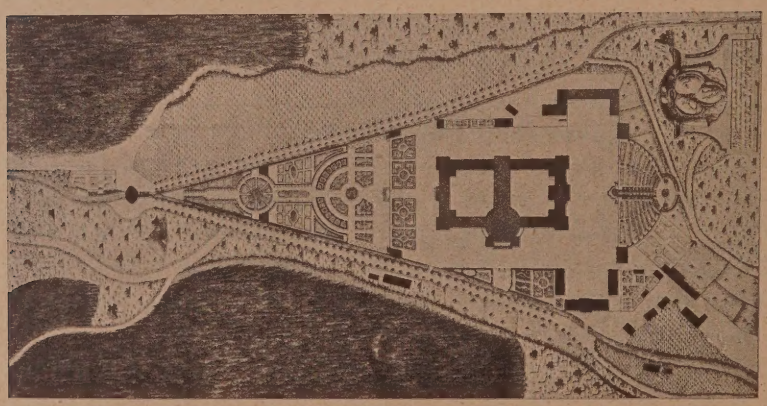


353. S. Blasien

Im M. d. F. 1756, VIII, 182 werden einer Dame, die mit ihrem Architekten verhandelt, die zu dieser Zeit schon etwas überlebten Forderungen für einen solchen bizarren Garten in den Mund gelegt. Sie verlangt Bosketts und Beete extrêmement petits et multipliés à l'infini, statt der alten Alleen nur krumme Wege, um die Erscheinung des Gartens reich zu machen. Die Bäume sollen geschnitten werden schonungslos en palissade ou en éventail, sie sollen die Form von Kugeln oder mannigfaltigen Körbchen haben. Und mancher heutige Architekt wird bei der satirischen Schlußfrage des Verfassers dieses Aufsatzes in eignen Erinnerungen bekümmert werden: „Que voulez-vous que fasse un Architecte en pareil cas?" Antwort: „Ce qu' on lui demande!" „Aussi font-ils", setzt der Verfasser spöttisch hinzu.

Auf diese bizarren Gärten gewinnen die Vorstellungen Einfluß, die man sich von den chinesischen Gärten macht. Erst später weist ein in Paris erschienenes Buch „Sur la formation des Jardins par l'Auteur des considérations sur le Jardinage", rez. im M. d. F. 1775, VIII, 80, auf den Grundirrtum hin, der darin bestände, daß man viele, für große Gärten berechneten Motive, die man aus Beschreibungen kennen gelernt habe, auf kleine Gärten übertragen habe.

Der Klassizismus vereinfacht auch hier die Einzel- und Gesamtform. Eine kurze theoretische Darstellung bei Panseron (Elémens d'Arch., Paris 1776, II, 53 ff.) Besser als jede Definition dürfte die Gegenüberstellung des alten Zustandes und der von Dixnard 1768 geplanten Gartenanlagen von S. Blasien im Schwarzwald sprechen (Abb. 353, 354 nach seinem Recueil). Inzwischen hat man die Bekanntschaft mit dem englischen Naturgarten gemacht. Die Schrift von Whately erscheint 1771 in Paris in Übersetzung als „L'art de former les Jardins ou l'art des Jardins Anglais". Der Verfasser der erwähnten „Formation des Jardins" stellt sehr wohl den Unterschied zwischen der Erscheinung der englischen und der bisher gepflegten Gartenkunst fest, nur konnte, wie wir hinzusetzen wollen, der bizarre Garten mit seiner kapriziösen Unregelmäßigkeit vermitteln, mochten die leitenden Gesichtspunkte auch grundverschiedene sein. Der Verfasser beruft sich auf die Worte Montesquieus im „Essai sur le Goût" — nous avons du plaisir lorsque nous voyons un jardin bien régulier, et nous avons encore lorsque nous voyons un lieu brut et champêtre —, wenn er die Versöhnung des Naturgartens und des formalen Gartens verlangt. „Le genre libre, bien préférable au genre régulier dans les grandes étendues, doit à son tour lui céder la formation du voisinage des habitations et de tous les lieux où l'operation humaine est reconnue". Und dieser Standpunkt,



354. S. Blasien nach Dixnard

nach und nach von dem festgeformten Bauwerk über strengformale Gartenanlagen hinweg zur Freiheit der Landschaft hinüberzuleiten, bedeutet ja nur die Aufnahme klassischer Gedanken durch den Klassizismus.

Selbstverständlich hat Eitelkeit der Franzosen es sich nicht versagen können, für sich die Entdeckung des in England nach und nach entwickelten Naturgartens in Anspruch zu nehmen. Im J. d. B. 1809, X wird auseinandergesetzt, daß schon vor Addisons berühmtem Aufsatz (Spectator 1712, VI) ein Bischof von Avranches, Huet, solche Naturgärten geplant habe — wir vermögen darüber nichts Näheres anzugeben —, und daß sogar Montaigne schon im 16. Jhh. gemeint habe: nous avons du tout étouffé notre grande et puissante mère nature si bien que partout où la pureté reluit, elle fait une merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprises. Doch sind für die wirkliche Entwicklung des Naturgartens diese Einzeläußerungen belanglos.

Endlich siegt auch hier der sentimentalisch empfundene, mehr gedachte als vorgestellte romantische Naturgarten. Ganz aus Rousseauschen Gedankenkreisen geschaffen der Park des Schlosses Ermononville, mit Anzeichen antiker Ruinensentimentalität der Park von Rambouillett und Parc Monceau — einst La Folie des Chartres — in Paris 1780 nach Entwürfen des Malers Carmontelle. In englischem Gartenstil die Erweiterung des Petit Trianon-Parks 1774 von Richard. Über den Garten des H. de Thélusson s. S. 275. Statt der architektonischen Formierung jetzt die malerische Zufälligkeit, geschlängelte Wege, formlose Teiche, einzelne, oft exotische Baumgruppen. Von den Baulichkeiten verlangt man, daß sie zu poetischen, philosophischen oder überhaupt nur schwärmerischen Gedanken anregen. Kleine Tempel, antike Ruinen, Nymphengrotten, chinesische Bauten — die klassizistische Übersetzung einer Pagode in Chanteloup bei Amboise als ein teleskopartig hochgezogener Turm mit sieben Geschossen 1775—78 von Lecamus gegeben — und vor allem die Bauten eines heiterspielend gedachten ländlichen Lebens. Nach der Revolution, die dann auch für den Garten verstärkt den Ruf nach der Natur und der Antike erschallen ließ — beide Begriffe sind in ihrer Ethik für die Zeit etwa gleich, denn nature bedeutet einfache Natürlichkeit, antiquité natürliche Einfachheit —, empfand man recht das Beschämende solchen Theaterspiels. „Ces emblèmes ne produisaient pas toujours l'effet qu'on desirait", heißt es in dem zitierten Aufsatz J. d. B. 1809, X, „des gens distraits, des femmes légères riaient dans la valée des tombeaux, on se disputait sur le banc de l'amitié." Am vollständigsten ein solches ländlichsentimentales Theaterchen aufgeführt mit dem Hameau, dem Dörfchen, neben dem Petit Trianon 1782—86 von Mique und Robert, in dem Marie Antoinette und ihr Hofstaat die harmlos naiven Rollen zu spielen suchten. Der Besucher, der heute mit leisem Schauer durch diese mumienhafte Gespenstigkeit wandert, spürt, wie hier die Fäden mit einer großen Vergangenheit zerreißen und bauliche Vorstellungen, an denen zwei Jahrhunderte gestaltet haben, im Spiel der Ideen versinken. Die Romantik klopft mit matten Fingern an die Pforten eines neuen Jahrhunderts.

Es war die Absicht des Verfassers, auch die spanische und portugiesische Baugeschichte des 17. und 18. Jhhs. in dieses Werk einzubeziehen und die Umformungen der in Italien und Frankreich entwickelten baulichen Vorstellungen zu verfolgen. In der Konzeption ihrer Bauideen stark von beiden Ländern abhängig, gehen Spanien und Portugal zum Teil noch über die dortigen Vorstellungsgrenzen hinaus, sich darin in manchem mit der deutsch-österreichischen Entwicklung berührend. Zeitläufe haben die Absicht verhindert. Zudem ist grade für Spanien von Schubert (Geschichte des Barock in Spanien, Eßlingen 1908) vor kurzem das grundlegende Werk geschrieben und wenn selbst sein Verfasser „es den Kunstgelehrten zu weiterer wissenschaftlicher Verwertung bietet", so will es uns scheinen, daß bereits er darin wissenschaftliche Wertung erreicht hat.

Wie wir unser Versprechen einer Systematik der Raumerscheinung und plastischen Erscheinung des architektonischen Körpers eingelöst haben, vermag der Leser selbst zu beurteilen. Die Schwierigkeit lag darin, daß kein abgerundetes System illustriert werden konnte, sondern in einem Handbuch das gesamte Material in seinen Hauptstücken behandelt werden mußte. Eine solche Kritik und Systematik des architektonischen Vorstellens, die ohne Einblicke in das Gebiet der benachbarten Kategorien Skulptur und Malerei nicht auskäme, stände uns nun, befreit von dem Schwergewicht der Historie, als Ziel vor Augen. Es gilt, die Geschichte des künstlerischen Vorstellens in die Geschichte der Geisteswissenschaften einzureihen.

ENDE DES ZWEITEN TEILS

XV. Quellenangabe.

(Eine Anzahl von Quellen ist nur im Text genannt. Bei Zitaten ist durchweg die alte Originalorthographie wiedergegeben.)

Italien. Außer den im Text genannten älteren Werken begnügen wir uns mit Nennung einiger allgemeiner Werke, da für jede eingehendere Beschäftigung sich literarisches Material unschwer zusammentragen läßt und selbst eine umfangreiche Aufzählung hier doch nur eine Auswahl bieten könnte, die für Spezialstudien nicht ausreicht. — Für die Baukunst Roms sind zu nennen: Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII (1572) sino a tutto quello d'Urbano VIII, Roma 1642 (1733). — Bellori, Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni (nur weniges!), Roma 1672 (1728). — Passeri, Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673, Roma 1772 (deutsch 1786). — Für Venedig: Temanza, Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani del sec. XVI, Venezia 1778. — Für Genua: Soprani, Le vite de' pittori, scoltori, et architetti genovesi, Genova 1674 (1768). — Für Bergamo: Tassi, Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi, Bergamo 1797. — Für Neapel: Dominici, Vite de' pittori, scultori ed architetti napolitani, Napoli 1742—43. — Pascoli, Vite dei pittori, scultori ed architetti, Roma 1730—1736. — Vergl. Cicognara, Catalogo, Pisa 1821.

Eine zusammenfassende Übersicht über die Leistungen einzelner Barockarchitekten gibt zuerst Milizia, Memorie degli architetti, Parma 1781 (1827), seine ästhetischen Urteile die eines überzeugten Klassizisten. — Zusammengefaßt Urteile und Theorie: Ders., Prinzipj di architettura civile, Bassano 1785 (deutsch 1824). — Reiches und immer noch ausschöpfbares Material bei A. Ricci, Storia dell' architettura, Modena 1857—59. — Die ästhetische Bewertung der Barockbaukunst gegenüber den absprechenden Urteilen des Klassizismus auch bei Burckhardt, Cicerone, Leipzig 1855 nur Versuch. — Auf Milizia und Ricci aufgebaut, reich vermehrt durch neues Material: Gurlitt, Geschichte des Barockstils, Bd. I Italien, Stuttgart 1887. Die Etappen der Entwicklung und die künstlerischen Probleme sind hier weniger herausgearbeitet. Die Vermehrung des Tatsachenmaterials und manche Richtigstellungen diesem Buch gegenüber erscheinen uns nicht so wichtig, wie die Neuordnung des Entwicklungsganges und das Aufdecken der künstlerischen Probleme. — Im Anschluß an Burckhardt für die römische Baukunst unternimmt dies Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888 (1907). Sein tiefgreifendes Buch ist von großem Einfluß auf spätere Behandlungen der Barockbaukunst gewesen. Die absichtliche Beschränkung auf Rom stellt der Aufdeckung der künstlerischen Probleme manche Hindernisse, auf die wir verschiedentlich (S. 12, 178, 183 u. a.) hinwiesen. Daneben scheint es uns nicht ganz dem Prozeß des architektonischen Gestaltens zu entsprechen, die ästhetischen Urteile vorzüglich auf dem Wege der Einfühlung zu gewinnen (S. 109). — Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, steht in manchem Gegensatz zu Wölfflin, indem er die erste Epoche des Barocks wesentlich plastisch statt malerisch auffaßt. Der malerische Stil beginnt für ihn erst mit dem Hochbarock. Wir selbst haben im Gegensatz zu beiden das malerische Element aus dem Vorstellungsgang des architektonischen Entwerfens ausgeschieden und es nur als akzessorisches Moment bewertet (S. 86, 217). Die Untersuchung wird bis auf Frankreich ausgedehnt. Dies könnte leicht die Vorstellung einer kontinuierlichen Entwicklung erwecken, die wir ablehnen (S. 239). — Riegl, Die Entstehung der Barockbaukunst in Rom, Wien 1908, erst nach seinem Tode erschienen, steht stark unter dem Einfluß Wölfflins, wenn er ihn auch vertiefen will. In dem

Streben nach systematischer Klarheit der künstlerischen Problemstellung dürfte ein Fortschritt zu verzeichnen sein, andererseits die Dinge öfter gezwungen als zum Sprechen gebracht. — Escher, Barock und Klassizismus, Leipzig 1910. Das Werk ist für den Forscher wegen der sorgfältigen Fundierung auf zeitgenössischen Quellen wichtig und gibt eine gute Skizze des päpstlichen Mäzenatentums. Die Beschränkung dieser genannten Werke auf Kirchen-, Palast- und Villenbau läßt große und für den Barock überaus wichtige Gebiete des architektonischen Gestaltens beiseite. — Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914. Wir lernten dies systematische Werk erst bei Drucklegung des italienischen Teils unserer Arbeit kennen und stellen mit Genugtuung für die Gültigkeit unserer Resultate manche Annäherung der beiderseitigen Gedankengänge fest. Dann aber ergeben sich doch gewichtige Gegensätze, besonders dort, wo Frankl den malerisch-infinitesimalen Charakter des Hochbarocks herauszuarbeiten versucht, wogegen wir uns bemühten, den Vorstellungen des entwerfenden Architekten folgend einzig die Kompliziertheit klarer Vorstellungen darzulegen. Mit französischer Baukunst beschäftigt sich Frankl nicht, so fällt eine wichtigste Phase aus.

Von allgemeinen, spezielleren oder kleineren Werken nennen wir: Durm, Baukunst der Renaissance in Italien, Stuttgart 1903 (1915). — Venturi, Storia dell' arte italiana, im Erscheinen. — Corrado Ricci, Geschichte der Kunst in Norditalien, Stuttgart 1911. — Klopfer, Von Palladio bis Schinkel, Eßlingen 1911. — Brinckmann, Stadtbaukunst des 18. Jhhs., Berlin 1914. — Triggs, The Art of Garden Design in Italy, London 1906. — Grisebach, Der Garten Leipzig 1910. — Gothein, Geschichte der Gartenkunst, Jena 1914. — Vasi, Nibby, Itinerario di Roma, Roma, zahlreiche Auflagen. — Armellini, Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX, Roma 1887 (1891), der Schwerpunkt weniger auf das Baugeschichtliche als das Kirchengeschichtliche gelegt. — Hammitsch, Der moderne Theaterbau, Berlin 1906. — Brinckmann, Stadtbaukunst, II. A. Berlin 1922. — Ders. Barockskulptur, II. A. Berlin 1921. — Fraschetti, Il Bernini, Milano 1900. — Willich, Barozzi da Vignola, Straßburg 1906. — Riegl, Baldinuccis Vita des Bernini, Wien 1912. — Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920.

Von Abbildungswerken seien genannt: Gauthier, Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs, Paris 1818—31. — Hittorff, Zanth, Architecture moderne de la Sicile, Paris 1835. — Letarouilly, Edifices de Rome moderne, Paris 1860, zugleich mit historisch sorgfältigem und ästhetisch fein urteilendem Textband. — Als Ergänzung: Strack, Baudenkmäler Roms, Berlin 1891. — Letarouilly, Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre, Paris 1882. — Laspeyres, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Stuttgart 1882. — v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom, Wien-Paris 1875. — J. C. Raschdorf, O. Raschdorf, Haupt, Palastarchitektur in Oberitalien und Toskana, Berlin seit 1888. — v. Geymüller, v. Stegmann, Architektur der Renaissance in Toskana, München 1885—1909. — Egger, Architektonische Handzeichnungen alter Meister, Wien-Leipzig 1910. — C. Ricci, Baukunst und dekorative Sculptur der Barockzeit in Italien, Stuttgart 1912. — Magni-Crudo, Il barocco a Roma Torino 1913. — Giesecke, Piranesi, Le vedute di Roma, Berlin. — Colasanti, Volte e soffitti, Milano 1915.

Die Teilpläne von Rom sind entnommen: Nolli, Nuova pianta di Roma, Roma 1748.

Frankreich. Sehr reichlich sind hier in den Text ältere Quellenwerke verarbeitet. Der abgekürzten Zitate wegen stellen wir noch einmal einige der vorzüglichsten zusammen: Fréart de Chambray, Parallele de l'Architecture antique avec la moderne, Paris 1650 (1702, 1766). — François Blondel, Cours d'Architecture, Paris 1675—83 (1698). — Claude Perrault, Ordonnance des cinq especes de Colonnes, Paris 1683. — Félibien des Avaux, Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres Architectes, Paris 1687 (deutsch 1711). — Daviler, Cours d'Architecture, Paris 1691 (1710, 1720, 1737, deutsch 1747). — Decordemoy, Nouveau traité de toute l'Architecture, Paris 1714. — Courtonne, Traité de la perspective, Paris 1725. — Briseux, Architecture moderne, Paris 1728 (1754). — Jombert, Architecture moderne, Paris 1728/29, wichtiger die Ausgabe 1764. — J. F. Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, Paris 1737. — Briseux, L'art de bâtir des maisons de campagne, Paris 1743 (1761). — Boffrand, Livre d'Architecture, contenant les principes généraux de cet art, Paris 1745. — Briseux, Traité du Beau essentiel dans les arts appliqués particulièrement à l'Architecture, Paris 1752—55. — Laugier, Essai sur l'Architecture, Paris 1753 (1755). — J. F. Blondel, Architecture françoise, Paris 1752—56 (Neudruck 1904). — Estève, Esprit des beaux arts, um 1755. — Guillaumot, Dissertation sur l'Architecture françoise, La Haye 1762. — Panseron, Elémens d'Architecture, Paris 1772, 1773. — Laugier, Observations sur l'Architecture, La Haye 1765 (deutsch 1768). — G(uillaumot), Remarques sur un livre intitulé Obs. sur. l'Arch. de M. l'abbé Laugier, Paris 1768. — Patte, Mémoires, Paris 1769. — J. F. Blondel, Cours d'Architecture, contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes, vollendet von Patte, Paris 1771—77. — Camus de Mezières, Le

Génie de l'Architecture, Paris 1780. — Viel, Principes de l'ordonnance et de la construction des Batimens, Paris 1797—1812. — Guillaumot, Essai sur les moyens de déterminer ce qui constitue la beauté essentielle dans l'Architecture, Paris an X. — Dubut, Architecture civile, Paris 1802/03. — Rondelet, Traité théorique et pratique de l'art de bâtir, Paris 1802—17 (1827—29).

Die im wesentlichen von uns benutzten periodischen Zeitschriften sind: Mercure de France seit 1672 (M. d. F.) — L'Avantcoureur seit 1760, seit 1774 unter dem Titel Gazette et l'Avant-coureur de littérature, des sciences et des arts (L'Av.). — Journal de Paris seit 1777 (J. d. P.) — Journal des Bâtimens seit 1801, seit 1808 Annales de l'Architecture (J. d. B.). — Nouvelles des Arts seit 1801 (Nouv.). — Athenaeum 1806/07 (Ath.).

Die Geschichte der französischen Baukunst des 17. und 18. Jhhs. in den aufgezählten Werken vorbereitet und in kurzen Abrissen im 19. Jhh. verschiedentlich den bauwissenschaftlichen Werken vorangeschickt. Von deutschen Arbeiten versucht zum erstenmal Gurlitt, Geschichte des Barockslils, Bd. II (überwiegend der Behandlung Frankreichs gewidmet), Stuttgart 1888, das Material zusammenzufassen, doch befriedigt dieser Abschnitt seines groß angelegten Werks weniger den, der über einzelne Tatsachen hinaus dem Zusammenhang und der inneren Logik der Dinge nachspüren möchte. Die Entwicklung bleibt unklar. — Zu nennen hier ebenfalls: Schmarsow (s. oben), der in dem Schlußkapitel seines Buchs oft mit scharfem Licht in die Winkel der Entwicklung hineinleuchtet und zur Innendekoration des Rokoko stets beachtenswerte Analysen bringt. Trotzdem weichen wir von ihm in wesentlichen Punkten ab. — Lemonnier, L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin, Paris 1893, — ders., L'art français au temps de Louis XIV, Paris 1911, hat das Verdienst, zum erstenmal versucht zu haben, bis an die Wurzeln der Probleme zu kommen und besonders auch die Theorie einbezogen zu haben. Wichtig die Teilung des 17. Jhhs. in zwei Abschnitte durch das Jahr 1660, die auch wir beibehalten, während wir über den zweiten, nur bis 1690 gehenden Abschnitt hinausgreifen. Das Material ist sehr eingeschränkt, auch scheint die Darstellung oft gewandter als eindringlich. Das monumentale Forschungswerk schreibt v. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich, Stuttgart 1898 und 1901, unvollendet geblieben. Der Nachdruck liegt hier auf dem 16. Jhh. mit seinen vielfach ungeklärten historischen Problemen. Unter allzu zerfaserter Analyse und einer manchmal scholastisch anmutenden Gruppierung und Reihenbildung leidet das Gesamtbild. — Ward, The Architecture of the Renaissance in France, London 1911, reich illustriert. Tieferes Eindringen in die Probleme des Stils ist nicht versucht.

Von allgemeinen, spezielleren oder kleineren Werken nennen wir: Daviler, Dictionnaire d'Architecture, Paris 1693 (1720, 1755) — Roland Levirloys, Dictionnaire d'Arch., sechssprachig, Paris 1770—71. Quatremère de Quincy, L'histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, Paris 1830 (deutsch 1831). — Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome, Paris 1887—1906. — Havard, Histoire et philosophie des styles, Paris 1900. — Klopfer (s. oben). — Brinckmann (s. oben). — Grisebach (s. oben). — Gothein (s. oben). — Legrand-Landon, Description de Paris et de ses édifices, Paris 1806—09. — Fournier-Hoffbauer, Paris à travers les âges, Paris 1875 ff. — v. Geymüller, Les Ducerceau, Paris-London 1887. — Charles Perrault, Mémoires de ma vie, Avignon 1759, neue Ausgabe nach dem Manuskript Paris 1909. — Lance, Dictionnaire des Architectes français, Paris 1872, leider mit vielen Druckfehlern und ohne selbständige Kritik.

Von Abbildungswerken seien genannt neben den durch zahlreiche Stiche illustrierten älteren Werken: Neufforge, Recueil élémentaire d'Architecture, Paris 1757—76. — Delafosse, Nouvelle Iconologie historique, Paris 1768. — Krafft, Ransonnette, Nouvelle Architecture françoise, Paris 1777—1801. — Grands prix d'Architecture, Paris seit 1791. — Goulet, Recueil d'Architecture civile, Paris 1806—07. — Percier, Fontaine, Recueil de décorations intérieures, Paris 1803, 1812 (italienisch 1845). — Archives de la Commission des Monuments historiques, Paris 1855—72. — Daly, Motivs historiques d'Architecture, Paris 1869—81. — Pfnor, Figeac, Monographie du Palais de Fontainebleau, Paris 1863 (1885). — Ders., Vaux-le-Vicomte, Paris 1888. — Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs, Dresden 1900, darin einige Tafeln. — Deshairs, Le château de Maisons, 1907. — Ders., Aix-en-Provence, 1909. — Ders., Bordeaux, 1909. — Ders., Dijon, 1910. — Le Nail, Lyon, Paris 1910. — Saint Sauveur, Vaux-le-Vicomte, Paris 1912. — Nolhac, Versailles. — Ders., Les jardins de Versailles, Paris 1906. — Ders., Les Trianons. — Eggimann, L'architecture el la décoration du Louvre et des Tuileries, Paris. — Contet-Vacquier, Les vieux hôtels de Paris, im Erscheinen. — Delabarre-Boulanger, Vieux Hôtels de Rouen.

Maße. Für Rom und mit geringen Unterschieden für das weitere Italien ist das Grundmaß 1 canna = 10 palmi = 120 oncie = 2,234 m. — Für Frankreich 1 toise = 6 pieds = 72 pouces = 1,949 m.

XVI. Begriff- und Sachverzeichnis.

Abbaye de Thélesme von Rabelais 269
Ablösung 130/2/8
Abschrägung 40/4/73/4/80/8/134/214/76
Absonderung 138
Absprengung 317
Abteikirche 269/72/3/92
Abtrennung 10/4/98/221
Abtschloß 315
Académie 182/304 – d'Architecture 182/219/29/73/93 – de France 183 – de Peinture et Sculpture 182 – Royale 308
Accoûtumance 266
Achse 10/1/4/6/7/29/32/41/52/3/7/8/67/9/70/1/4/5/6/90/2/100/16/32/55/64/5/78/92/3/6/207/19/43/4/5/6/57/75/6/7/94/8/303/5/6/7/8/10/6/9/21/2 Haupt- 55/177/80/92/275 Längs- 11/59/164 Mittel- 68/173/207 Quer- 11/44/54/163/4/190/6/7/215/75 322 Tiefen- 43/56/196/218/38/321/2 –abschluß 12 –anlage 10 –bewegung 45 –beziehung 3 –bildung 91/245 –brechung 243/5 –durchsicht 196 –entwicklung 178/245 –flucht 18 –fußpunkt 53 –knotenpunkt 196 –komposition 248 –kreuz 196/214/5/45/6/75 –mitte 53/9 –platz 303 –reihung 58/116 –rhythmus 36 –richtung 43/52/3/69/190/208/303 –schnittpunkt 53/76 –system 177 –versetzung 246 –wechsel 190
Achsiale Einordnung 319 – Gruppierung 10 – Komposition 17/248 – Lage 156 – Raumanordnung 5 – –bildung 116 – –bindung 12/19 – –disposition 155 – –entwicklung 155 – –gruppierung 10 – –reihung 13 – –richtung 155 –Reihung 11
Addition 228/34/38/56
Aedikula 28/33/111 –bau 310 –nischen 79/83
Ästhetik 70/142/51/83/271 –ische Forderung 49 – Formen 229/30 – Reflexion 10 – Urteil 9/311/26
Agglomerative Bildung 239
Agrafes 257
Akanthus 199/278
Aktäon 180
Alkoven 101/246
Almanach 297
Allee 176/8/9/94/210/319/20/3 – d'eau 322
Allegorie 94/302
Alpheios 310
Altar 39/42/51/76/82/8/104/5/213/4/55 –dienst 75 –nischen 38/9/40/2/3/6/8/9/52/71/6/7/80/7/90 –raum 73/7/132/90/215 –wand 40/74/7
Altstadt 164/6
Amorinen 102/254/80
Amorpher Urzustand 109
Amortissement 257
Amphitheater 148/9/296/7/9
Anlegeplatz 295
Anschauung 89/106/28/7/235/44/5/87/307 –lichkeit 228/49 –wert 15
Antichambre 222/48/80
Antike 13/4/26/78/128/9/31/3/6/42/64/6/74/82/3/201/2/10/23/7/9/35/55/66/7/8/9/70/4/7/96/9/301/9/12/25 Nach- 272 Spät- 199 –sammlung 146 –schmuck 180 – Arena 152 – Barock 14/270/2/302 – Becken 161 – Dekoration 136/278 – Grotesken 109 – Kleinkunst 278 – Ordnungen 204/62 – Säulen 163/202 – Statue 155 – Tempel 30/139/40/2/51 – Theater 11/147
Apollo 257/312
Apsis 3/5/9/10/2/31/2/8/9/40/2/3/5/51/3/72/80/3/7/112/3/30/6/47/52/84/5/211/5/41 –raum 73/104 –vorjoch 5/9/130 –wand 39 –wölbung 9/72/185 – diale Endigung 3/38
Arcadi 160
Architektonik 2/3/50/73/80/102/54/60/1/257/64/5/87 – Ausbildung 310 – Charakter 290 – Denken 201 – Entartung 70 – Form (Gestaltung) VII/VIII/108/55/61/2/325 – Schöpfung 89/170 – –akt 201 – Verständnis 170
Architektur, deutsche 105/211 –ausstellung 290/6 –malerei 81 –schulen 290 –system 108 –theorie u. –theoretiker 142/231 (s. a. Theorie)
Architrav 54/5/73/5/97/132/8/93/202/3/15/25/31/4/58/72/3/9
Archivolten 242
Arenen 151/2
Arethusa 310
Arkaden 7/8/11/6/7/58/67/90/2/5/100/27/35/51/47/56/60/1/4/75/214/5/22/5/31/40/3/72/306/9 –bogen 152/215/74/304 –hallen 291/315 –hof 93
Armenhäuser 145
Arsenal 291
Astragal 137
Asymmetrie 94/117/24/5/255/315
Atlanten 62/108/11
Atrium 10/4/5/6/7/32/100/16/75
Attika 30/1/65/118/26/31/7/231/3/4/89/306/19/20 –aufsatz 257 –dach 227 –fensterprofil 106/7 –figuren 65/108 –geschoß 198/235/44 –artige Galerie 150
Aufgang 36/152/61
Auflageprofil 108
Auflösung 89/94/7/102/6/7/10/20/1/8/74/6/227/308
Aufriß 196/215/6/37 –kontur 264
Aufteilung 40/6/50/3/62/5/102/36/202/21/79
Ausdeutung 20/37/59/96/103 architektonische – 88 dekorative – 39/88/220/80/1 plastische – 34/40
Ausdruck 33 plastischer – 13/32/4 seelischer – 109
Auslockerung 258
Ausmalung 88/272/3
Ausrundung 2/9/61/112/9/43/219/76
Ausschleifung 64
Aussichtsloggien 94
Außendekoration u. –ornamentik 239/46/60/81/2
Backsteinbau 21/2/32/4/199/203 –fläche, –kern, –rahmen 67
Bad 291 –zimmer 136
Baldachin 225 –türmchen 225
Balkendecke 55/92/100/94
Balkon 25/42/51/68/91/7/101/19/20/3/4/5/41/8/9/224/97 Rang- 296 –portal 34/68
Ballsaal 101/73 –spielhaus 297
Ballett 297
Baluster u. –raden 59/81/2/122/40/61/213/46/50/4/82/6/305/8/9 –attika 108/54/225 –formen 55/97 –geflecht 120 –geländer 306
Bandwerk 249/51
Bänke 308
Barke chines. 180
Barock antiker 270/2 deutscher – 107 –mensch 89/109 –problem 32 –skulptur 115/266 –symptome 39/46/7 – u. Hochrenaissance 1/278
Barrières 301
Basilika 45/64/5/83/7/103/4/10/32/273/4
Basis 21/2/3/69/120/31/60/229/31/4/79
Bassin 322
Bastionenart. Bauten 126/70
Baubeschreibung 91 –einheit 292 –gedanken 1/6/7/10/2/38/48/73/183/91/8/238/41 –geschichte VIII/5/19/35/7/8/80/90/182/200/2/13/31/2/51/66/9/90/325 –gesinnung 9/13/4/5/8/9/20/1/2/4/5/9/31/2/3/6/7/8/9/43/5/6/9/53/74/181 –stil 286
Baukunst, ägypt. 278 antike – 129/74/269 arabische – 79/99/342 deutsche – VII/228 griech. – 20/228/68 mittelalterl. – 228/67/74 moderne – VIII/35/133/209/74 span. – VII/99/325/6 syr. – 15
Beautés arbitraires 230/4 – positives et convaincantes 230 – de la prevention 231
Bebauung einheitl. 301 –höhe 311
Beeteinteilung, –muster 180/321/3
Befestigung 308
Beffroi 198/208
Beichtstuhl 46/8/9
Beleuchtung 9/17/38/42/3/5/7/8/9/50/1/3/73/8/81/5/7/9/94/99/100/1/4/31/48/74/85/6/8/9/90/213/5/16/41/70/305 hypäthrale – 148/9/277
Benediktionsbalkon 57/139 – loggia 152
Berechnung abstrakte 289
Bereicherung 22/3/5/42/51/9/62/3/9/89/116/8/20/2/60/79/93/203/4/42/6/9/61/304
Bewegung 11/25/43/126/222/5/41/44/54/59/60/64/85 –strieb 203
Bibliothek 194/279/91/304
Bienséance 235/66/90
Bilderausstellung 296 –reichtum 117
Bildhauer 3/23/4/63/78/81/108/63/72/202/5/21/44/56 –architekt 225 –kunst 63/284
Bindung 22/3/4/5/8/9/36/7/52/66/80/118/20/1/6/94/8/210/4/6 plastische – 76 rhythmische – 37/40/41/50
Bizzaria 142
Blendarkaden 212 –bogen 32/215 –coretti 48 –e 185 –fenster 23 –geschoß 205 –portal 234
Blickfolge 90 –richtung 112 –ziel 16
Block 33/4/5/6/90/142/7/52/69/74/9/90/5/208/15/27/34/99/310/5/7/20 –ecke 154 –mitte 67 –zwickel 92/310
Bodengestaltung 176 –mosaik 76/213/5
Börse 291/5
Boskett 299/321/2/3
Boudoir 279/80
Brücke 84/100/56/60/206/301/2/9 –bogen 84 –kopf 301
Bruderschaftsgebäude 144
Brunnen 108/61/2/3/4/77/80/305/9/22 –becken 19/143 –standort 163
Brüstung 26/42
Bühne 147/8/50/9/296/7/9
Bündelung 21/2/39/139/224/6/83
Burg 318
Bürgerhaus 142/261/77/85
Buschkulissen 299
Cabane rustique 288
Cabinet 280
Cäsur 10
Campanile 114/116
Caractère 290
Cavallerizza 173/6/9
Chambre à coucher 246 – de parade 246/8/80 – éclairée à l'Italienne 194
Chauvinisme 290
Chinesische Bauten 325
Chinoiserie 255/78/323
Chor 5/6/8/9/42/4/5/7/8/9/50/1/3/4/73/4/5/6/8/80/3/4/6/8/103/16/30/1/2/44/52/65/84/5/6/8/206/11/2/3/40/1/59/72/3 –apsis 5/10/104/32 –durchblick –sicht 87/131 –fassade 65/48/130/88/241/2/59/74 –joch 42/132/87 –kapelle 41/4/188/273 –kuppelraum 76 –umgang 242 –vorjoch 5/184 –wand 104 –wölbung 75
Città Ideale 164
Composition 287
Colonnes départementales 309
Concinnitas 36
Convenable 290
Convenance 235/66
Cordonata 90
Coretti 8/9/41/9/50/1/71/3/4/6/7/80/101/85/6
Cour d'honneur 102/26/94/207/10/304 basse – 243 grande – 243
Cul du four en lunette 215
Dach 36/68/124/205/7/27/35/86/315 Spitz- 198/207/32 –aufbau 193/233 –gaupen 304 –geschoß 192 –gesims 203/4/27 –gestühl 210 –kontur 125/315/6 –luken 227/59 –walm 225 –zone 203/61/4
Daseinssphären, plastische 108/9
Decke 44/47/62/78/88/100/1/2/48/94/8/201/21/2/40/6/7/51/3/4/76/9/80 – und Wand 2/59/202/21/2 –dekoration 59/62/223 –malerei 25/41/50/81/8/94/102/221/2/40/50/3/4/171/3 –spiegel 88 –wölbung 41/88/102/92/4/222/50
Deckung 64/80/158/234/40
Dégagement 245
Dekoration 9/25/42/3/5/9/53/72/3/6/83/7/8/94/7/8/109/10/36/8/43/9/50/1/2/81/3/4/6/94/6/8/9/201/4/5/6/9/12/5/20/2/4/5/43/4/8/50/2/5/8/74/8/80/6/90/2/9/305/9/20 antike – 278 bildhauer- 88 malerische – 88 plastische –72/186/222 span. – 150 –ative Ausartung 39 –es Motiv 25/280 – – ägyptisch 139 – – altchristl. 139 – – asiat. 255 – – chines. 255 – – span. 164 –ativer Reichtum 30 –atives Spiel 37
Denkmale 161/270/304/8/9
Detail, –ierung 23/34/63/4/124/5/211/87/313/5 architekton. – 102 ornamentales – 138/202 Michelangeleskes – 24/53 Relief des – 124 –behandlung 9/189/317 –bildung 30/1/46/54/63/91/110/72/5 –formen 16/61/4/7/76/122/4/251 – –schatz 20 –gliederung 9
Diana 102/80 –tempel 102
Dienerschaftswohnung 243
Différence de l'alignement 245
Differenzierung 28/33/59
Dirnenwohnungen 308
Discours, akademische 231
Dissonanz 39/240/87
Distribution 210/69/75
Divergenz 155/7
Division 240/87/89
Dominante 34
Doppelhaus 246
Dörfchen 325
Draperie 59/81/298
Druck 23/51 –lösung 63 –verhältnis 37
Durchblick, –sicht, –igkeit 42/5/51/5/8/9/86/95/9/100/30/1/2/42/271
Durchdringung 20/1/42/75/7/8/87/8/89/97/100/6/7/19/20/7/42/59/203/14/27/78/9
Durchfahrt 151/92/3/277/94
Durchflechtung 127
Durchfühlen, bildhauerisches 63 funktionelles – 22
Durchgang 8/11/2/3/31/5/47/51/2/6/90/109/85/211/216/34/76/95 –sraum 7/8/9/18/49 –svestibul 196
Durchlockerung 65/115/18/260/1/2/4
Durchwachsung 113

Ecke, abgerundete 219/46/317 abgeschrägte – 74/5/99/130/2/243/304 abgestumpft – 304 –balkon 154 –bau 101/45/58/70/2/6/202/33/96/301/5/15/7 –haus 276 –kapellen 214/6/38 –pavillons 171/98/206
Einbindung 16/202
Einfluß, französ. 101/2/24/36/7/42/74/6/9/81 – genues. 57 – italien. 125/81/4/7/99/200/20/4/5/49/52 – niederländ. 199/225 – oberitalien. 56/68/199 – röm. 67/205/91 – span. 110/64/99 – span.-arab. 99 – süddeutscher 199 – vläm. 199
Einfühlung 60/290 –theorie 202
Eingangshalle 145 –hofhalle 54/5/6 –korridor 11 –loggia 36/169 –portal 13/57/189/296 –raum 7/44/55/97/130/91/215/72 –tor 144/275 –treppe 146 –türe 42 –vorbau 237
Einheit 32/143/216 –lichkeit 210/45 –swirkung 163
Einräumigkeit 53
Einschleifung 61
Einzeldurchbildung 11/212 –form 20/3/30/96/122/31/84/286/324
Eisen 234/96/303 –bau 269 –konstruktion 303 –kuppel 295
Eklektizismus 48/131/42/3/229/87
Empfangssaal 101
Emporen s. auch Coretti 8/76/184/5/211
Energieleitungsnetz 30 –strahlen 30/226
Enfilade 196/216/9/45/6
Engel 53/81/2/108/99/258
Entwerfen 48/70/217/87
Epistylion 62
Erdgeschoß 12/4/35/6/67/8/90/1/8/120/1/36/41/7/73/4/93/224/306/22 s. a. Untergeschoß
Erscheinung 113/201/9/14/24/45/51/77/9 –sform 70/238/90 –smaß 234 –sreichtum 241
Eßsaal 245/50/1/79
Eurhythmie 143/290
Exedra 95
Expressionismus 234
Fackelvase 30/115/226/59
Fahrallee 319 –rampe 172
Farben 213/51/78/80/314 –gebung 142/298
Fasanerie 180
Felsenkaskaden 179 –massen 162/3/309
Fenster 9/14/7/25/6/8/32/3/4/5/8/9/46/8/9/50/1/8/63/7/8/73/84/91/4/107/9/10/5/9/20/4/5/35/6/7/9/41/5/70/85/6/94/6/9/201/2/3/4/7/13/4/5/21/4/6/30/1/3/4/6/7/8/40/7/51/4/8/61/2/73/6/83/4/6/9/94/319/20 –achse 68/125/203/7/320 –ädikula 121 –giebel 27/61 –nischen 79/197 –pfeiler 276 –portal 285 –profil 106/7 –rahmen 34/62/7/72/120 –rahmung 23/119/99/213/86 –sturz 231 –tür 120/4/5 –verdachung 30/109/19/24/37/203/31 –wangen 231 –zone 34/75
Fernwirkung 65
Festdekoration 291/9 –saal 273/91/9
Feston 141/99
Festung 310/1 –sschloß 12 –sstadt 164 –swall 308
Fialen 115
Figuren 26/30/77/81/8/102/8/9/10/1/5/7/25/61/259/60/78/309 –malerei 103 –nischen 47 –symbol 309
First 227/59
Fläche 25/30/3/4/7/41/59/61/106/7/10/20/2/3/36/8/9/42/200/2/3/7/8/22/4/6/8/49/53/7/70/2/8/9/81/5/6/312/21 – u. Raum 29 Begrenzungs- 3/223/37/8/9/41/6/9 Gesamt- 25/34/122/222 Grund- 33 Relief- 25/37/59/110/1/2/4/38/9/202/26 Reliefgrund- 34/108/224/5/6 –abschnitt 26/115/315 –auffassung 23 –aufteilung 8/71/201 –begrenzung 71 –behandlung 135/41/284/96 –belebung 120 –charakter 224 –erlebnis 32 –gefühl 224 –gliederung 33 –grund 25 –gruppe 29 –innervierung 37 –interpretation 281 –klarheit 224 –kunst 122/317 –proportion 33/69/201/4/27 –relief 201 –rhythmisierung 44/145/286 –schicht 61/106/ –schichtung 169 –spannung, rhythm. 205 –stilisierung 103 –tellung, rhythm. 77 –vereinfachung 138 –wirkung 137 –zerlegung 138
Flucht 58/234 s. a. Enfilade
Flügel 56/69/91/8/108/13/8/26/7/30/2/6/8/45/58/61/8/9/72/5/6/94/6/7/200/2/7/8/15/34/5/44/5/60/1/93/5/7/305/12/3/4/5/6/7/20/2 –achsen 98/168 –anlage 195/317 –bau 117/25/6/7/54/91/2/4/219/38/75/296/313/8 –bildung 126 –höhe 237 –kopf 245 –raum 132 –teil 196 –treppen 192 –türen 196
Fontana s. a. Brunnen 157/8/61/78 –rustica 162
Form 16/20/96/108/14/7/61 – des archit. Gestaltens 229 –enkomplex 105 –probleme 181 –vorgang 114 –sprache 131/74 neue – 59/63 –vorstellung 74
Fratzen s. marmousets –fenster u. Portal 63
Fresko 222
frivol 249/55/60
Fruchtgarten 179 –korb, –kranz 24
Führungslinie 79
Füllung 76/83 –malerei 222
Funktion 8/62/3/79/185 räumliche – 82 – der Fläche 59 – der Gliederungen 60/83 – der Mauerwand 40 – bei Michelangelo 23 –sausdruck 286
Funktionelle Auffassung 181/202 – Ausdeutung 225 – Ausdruck 62/225/7/86 – Charakter 24 – Durchfühlen 23/289 – Empfinden 227/42 – Kräftespannung 60 – Versagen 63
Gallerla — Galerie 18/59/62/101/2/46/8/9/50/67/94/201/21/2/34/43/6/50/80/96/312/4 –flügel 202 –raum 35/222
Garten 11/2/4/35/55/69/90/5/6/127/34/59/60/2/6/7/9/70/3/5/6/7/8/9/80/92/4/8/210/9/38/43/4/5/6/64/75/310/1/2/3/4/9/20/1/2/3/4/5/7 bizarre – 323 chines. – 323 englischer – 180/324/5 klassizist. – 324 öffentl. – 161/308/9 romant. – 325 –achse 171/8/80 –anlagen 54/6/245/314/22/3/4 –ansicht 260/320 –architektur 108/258 –bauten 176/320 –fassade 124/5/6/202/24/44/5/6/61/2/3/84/313 –front 175/263 –halle 36 –haus 170/6 –hof 10/1/99/180 –kunst 176/9/290/308/21/3 –literatur 323 –loggia 10/4/35 –pavillon 279 –portal 174 –raum 321 –schlößchen 316 –schule 290 –stadt 166 –stil 321 –terrassen 263 –theater 178/299 –tür 224
Gassenhalle 69
Gaupenfenster 203
Gebälk 8/22/6/8/9/46/7/9/50/4/60/1/2/4/83/107/13/8/36/7/89/96/230/1/3/4/57/8/9/79/82/4/9/320 –höhe 229/83 –ring 215 –stück 238
Gefängnis 290/1/4
Gefühl 229/35
Geison 284
Gelände 15/96/117/52/60/78/9/80/308/13/22 –anlage 171 –stufe 171 –verhältnisse 172 –zwickel 308
Gemälde 59/174/215/49
Génie 288
Genien 94
Geometrie 290 –isierung 279
Geometrische Auffassung 202 – Konstruktion 266 – Proportion 229/86 – Schönheit 290
Gesamtauffassung 31/122/94/219/10/37 –bewegung 126 –eindruck 108/284 –erscheinung 117/226/49 –form 20/238/63/87/315/24 –komposition 59/214 –kontur 145 –volumen 200 –vorstellung 134/65/77/90/8/212/34/60/4/5/8/86 –wirkung 188/321
Geschlossenheit 142/202
Gesetz 251/64/5/87 antikes – 78 – u. Freiheit 230/66
Gesims 22/112/24/38/9/42/69/98/203/24/31/8/241/61 –höhe 313 –leisten 83 –verkröpfung 26
Gesinnung 55/69/77/116/28/30/66/9/76/9/90/4/7/224 got. – 203 italien. – 186 klass. – 225 konservative – 54/198 ländlichpoet. – 271 neue – 306 weltbürgerl. – 290
Gestaltungsgesetz 220 –kraft 269 –prozeß 60
Gesütyp 10/45/7/8/9/50/1/3/82/6/130/84/7/273
Getreidebörse 295
Gewölbe 25/41/5/7/56/62/72/84/5/6/94/7/101/2/30/213/22/40/72 arabische – 79/342 Kreuz- 6/13/39/73/42/6/7/9/54/76/130/73/88/240/73 Segel- 240/1/73 Waben- 79 s. a. Wölbung römische – 7 –bildung 79/130/84 komplizierte – 41 –bogen 102 –fläche 50 –formen 101/30/283 –grat 251 –gurt 62 –joch 99 –lösung 40 –malerei s. a. Deckenmalerei 45/81
Giardino secreto 177
Giebel 32/65/76/105/10/1/2/36/9/51/69/203/5/25/6/31/4/8/58/61/3/6/82/99/301 Dreieck- 26/7/8/9/36/65/76/109/10/6/39/204/25/6/34/82 Segment- 28/68/139/225/33 –ansicht 32 –bildung 23 –feld 28/257 –gruppe 257 –haus 303 –plastik 261 –relief 257
Girlande 136
Gitter 240 –mauer 167
Glockentürme 65/71/112/4/6/7/8/26/40/4/53/4/6
Goldabstufung 254
Gotik VII/21/30/2/6/40/5/6/7/52/60/1/2/79/81/5/8/108/15/7/43/5/7/53/61/84/5/7/8/9/200/3/4/5/6/7/9/11/2/25/6/7/8/38/9/40/1/2/51/68/9/74/84/303/6/18 Hoch- 239 Neu- 278 Spät- 60/191/8/200/28/39/41/51 französ. – 184 italien. – 181
Goût 288/9/90/7 le grand – 231
Grabmal 79/104/6/90
Grazie (grâce) 231/4/6
Grisaille 222
Größe, relative 95 wechselnde – 39 –abmessung 118 –beziehung, rhythm. 52 –schätzung 155 –verhältnis 4/9/14/24/9/37/53/71/227/60 –wirkung 17/157
Groteske 211/69/78 –ndekoration 109 –nschatz 24/182/99/200 –nstil 223
Grottenbildung 258 –brunnen 35 – des Apollo 312 – des Merlin 180 – der Thetis 312
Grundform 16/76/9/241/2/6/51 –gesetz 20/228 –maß 77/214/30 –prinzipien 267
Grundriß, gestreckter 55 glokkenförmiger – 148 gruppierter – 52 kleeblattartiger – 42 ovaler – 35/73/84/113/33/89 (andre G. nicht aufgenommen)
Grundstimmung 55
Grünfläche 180 –platzanlagen 161/311
Gruppe 21/2/8/45/127/76/90/281/7/305/6/15 plast. – 32/180/272/87 rhythmische – 54 –nbildung 26/115/7/206/64
Gruppierung 10/117/23/43/233/68/75/6/8/303 – achsiale 10/303 – rhythm. 54
Guardaroba 146
Gurt 34/8/44/62/84/5/6/97/130/1/3/5/6/221/2/40/73 –band 33/4/50/139/41 –bogen 9/10/38/9/40/5/6/50/1/3/62/72/86/132/84/6/241/51 – gesims 34/62/7/8/71/6/119/21/37/99/203/7/61 –streifen 78 –tonne 43
Hafen 145/52
Hallen 12/3/6/54/6/7/8/66/92/5/6/8/117/20/33/4/42/51/5/67/8/75/6/97/205/74/82/95/320 –anlage 133 dreibogige – 10/2 dreischiffige – 13 eingebaute – 116 flache – 55 geschwungene – 117 offene – 16/34/6/170/4 –bau 127/71/263/95 –eingang 36 –einlage 171 –gang 35/96/151/75 –gewölbe 57 –hof 13/233 –kirche 184/211/41 –raum 12/56/194/274 –vestibül 92/198
Hameau 325
Hängezapfen 94/100
Harmonie 75/237/8/44/6/60/87 –isierung 239/76
Hauptaltar 9/53/71/189/90/9/214 –altarnische 42/71 –apsis 3/184 –arme 3 –bau 91/156/76/80/206/7/19/34/8/43/5/64/95/300/5/13 –masse 127 –eingang 57/134 –eingangsseite 116/231 –fenster 68/289 –front 17/35/295 –gebälk 28 –geschoß 26/31/4/5/6/67/8/173/96/244/294 –kranzgesims 7 –motiv 23/179 –portal 26/8/61/7/70/105/38/74/235/43/5/57 –saal 17/8/59/100/1/2/47/74/96/248/75/6 –schiff 5/6/26/39/41/5/7/9/50/84/6/103/84/5/8/90/225/41/84 –straße 32/164/303 –trakt 192/4/6/219/38 –treppe 135/92/234/45/75/95/319
Haus 120/54/91/3/277/86/301/4/5 –erblock 160 –ecke 310 –garten 55 –reihe 301
Haustein 118/99/203/7
Helm 65/114/226/7
Hercules 162
Herme 109/20
Hochaltar 88
Hochschulen, techn. 290
Hof 10/1/2/3/5/6/7/9/25/30/5/6/52/4/5/6/7/8/63/7/8/9/92/3/4/6/8/100/27/33/43/4/5/66/7/73/4/91/2/3/4/8/203/5/7/8/9/18/9/31/3/4/8/43/4/5/6/61/3/75/91/3/6/311/2/3/4/5 –fassade 24/34/112/27/202/44/5/6/56/61/286 –folge 316 –hallen 10/1/2/54/5/6/7/8/69/95/8/9/100/34/43/261 –perspektive 103 –portal 192/219/43/64/75/303
Höhenbebauung 96 –steigerung 39/40/50/2/65/115/233 –verhältnis 7/233
Holzarkaden 308 –decke 18/59/188 –getäfel 280 –kuppel 295 –sparrendach 67
Hospital 214
Hôtel de Ville 261
Idealbau 105 –entwurf 194/311 –komposition 248 –stadt 164 –plan 311
Jesuiten 7/46/50/7/8/143/85/7 –kollegium 94/5/184/200 –konvikt 57/8/68/143/292
Illusionismus 59/81/222/38/40/29/52/72/8/80/1/305/10
Industrieausstellung 296
Ineinanderbindung 23/36/41 –fließen 85 –klammerung 25 –schachtlung 97/8/114/34 –schlingung 66 –schmelzen 107
Inkrustation 30
Ingenieur 289/313
Innenausschmückung, –dekor 10/1/6/10/31/6/74/98/200/201/18/20/39/43/6/8/55/78/80/97/305/10/3/5/9/28
Innervierung 25/37

Intarsia 110
Intellektualismus 266/7/8
Interpretation 251/70
Intervall 8/28/9/32/48/51/64/5/74/83/123/38/89
Invalidenkonvikt 292
Invention 288
Joch 10/38/9/42/7/8/9/52/4/90/2/9/132/3/43/84/7/9/211/42/51/72
Irregolarità 142
Irrgarten 179
Isolierung 11/30/2/6/122/30/2/3/5/6/40/50/95/8/286/306/7/10/7/8
Jupiter 178
Justitia 163
Justizpaläste 295
Juwelierläden 308
Kaffeehaus 146/7/80
Kamin 201/19/37/47/51/76 –spiegel 252/3
Kämpfer 42/107 –architrav 73 –gesims 72/22/46/9/80/4/155/87/214 –linie 214/31 –profil 62 –stück 54/107
Kanneluren 53/99/250
Kapellen 5/7/8/9/32/9/43/4/5/7/8/9/50/1/2/3/5/71/3/5/7/81/2/3/4/7/109/30/2/3/65/74/84/5/6/7/8/9/90/211/2/3/5/6/38/40/2/60 –kranz, radialer 71 –nischen 39/49 –vorraum 215/38
Kapitell 21/2/7/8/61/109/20/37/41/63/229/30/4/50/79 dor. – 140 jon. – 140/231/85 –zone 27/8/55/63/137/234 s. a. Ordnung
Kappen 44/62/135 böhm. – 241
Kartusche 210/50/3/4/78
Karyatiden 29/196/225
Kaserne 68/291/4/315
Kasino 166/8/9/70/6 –saal 321
Kaskaden 179/80
Kassetten 53/72/136/86/230/71/9 –bildung 59 –decke 41/6/59/83 –kuppel 150/89
Kastell 99/170/2
Kategorien 251/6/64/80/1
Kausalauffassung 209
Kausales Verhältnis 209
Kehle 148/221/40/6/7/50/1/3/4/86
Kellerfenster 67/8 –geschoß 173
Kernbau 98 –mauer 219
Kindergruppen 306/9
Kirchenplatz 164/292/301 –vorhalle 69/73
Kirchhofsbauten 147
Klarheit 43/255
Klassik 183/210/35/8/9/41/4/7/56/7/60/1/6/75/9/86/9/303/4/5/6/7/8/9/12/3/5/20/1/3 franz – 267/322 –iker 183/201
Klassizismus 69/70/84/8/108/16/28/42/3/4/9/51/4/74/5/6/80/3/97/8/204/7/9/10/1/14/8/9/20/1/2/3/4/5/6/7/8/30/3/5/8/9/42/8/9/50/1/3/5/6/8/60/1/2/3/4/6/7/9/70/4/5/7/80/1/2/3/4/5/6/7/9/90/3/5/6/7/9/302/8/9/10/7/8/9/20/4/5/7 französ. – 176/279/86/320/6 italien. – 147 –ist 105/310/21 franz. – – 176/279/86/320/6
Kleinkunst, antike 278
Kloster 93/106/17/8/20/32/43/86/291/2/3
Knorpelstil 200
Kolleg 189/291/2 –hof 190
Kolonialstadt 310
Kolonnaden 147/54/6/7/8/76/98/232/3/4/5/6/75/82/96/300/14/6/8 –platz 159/63
Kolorismus 229 –ist 230
Kolossalordnung 21/30/4/139/202/32/64/82/3/4/317/42 –pilaster 21/2/4/121/39/41/202/5/19/24/33/8/309/15 –säule 152/202/4/84
Kompartiment 89
Komplizierung 41/3/74/6/8/89/103/5/7/17/26/59/67/90/218/27/39/42/5/9/61/71/315/9/23
Komponenten 31
Kompositformen 201 –kapitell 140 –ordnung 229/31/5
Komposition 17/95/6/104/138/40/2/237/320 französ. – 179 Michelangeleske – 28 plastische – 138 räumliche – 24/149 zentrale – 17/130/74
Konglomerat 244 –bau 36/57/68/80/97/232
Königsmonumente 309 –stribüne 212/3
Konservativ 65/7/70/109/10/82/4/6/8/266 –e Baumeister 55 –e Gesinnung 54/198
Konsolen 250 doppelte – 119 vorkragende – 240 –gebälk 196 –artige Glieder 250
Konstruktion 67/78/9/115 geometr. – 266
Konstruktive Rücksichten 17/215/26 – Schwierigkeiten 85 – Unvermeidlichkeit 49
Kontrapost 261
Kontrapunktieren 226/44
Kontrast 9/113/54/282 – bewegung 161
Kontur 89/98/107/8/39/315
Konvikt 291/2
Konzentration 9/64/207
Körper 29/219 (vgl. Plastik und Raum) –lichkeit 2/37/53/60/181/251/6/312 Gesamt– 36/66/116/25/42/2/3/68/83/202/4/7/8/93 Teil– 208 –abschnitt 207 –bewegung 246 –bildung 35/132/265 –durchdringung 127/259/85 –einheit 115 –existenz 61/107 –fläche 128 –gefühl 39/284 –ineinanderschachtlung 97 –sonderung 175 –teil 66 –verklammerung 102/285 –verschiebung 314 –verschränkung 242 –vorstellung 182/238/317
Korridor 10/2/4/7/9/52/4/5/7/8/92/134/43/57/8/245/8/75/93
Kraftstrahlen 62
Krankenhäuser 143/5/291/3/4
Kranzgesims 7/9/68/71/119/21/36/7/41/58/85/6/8/90/203/7/22/34/40/50
Kreuzrippen 184 –gewölbe 184/273
Kritik 15/39/88/139/42/3/82/207/10/27/64/7/76/8/82/6/7/97/9/302/3/6/8/313
Kronleuchter 274
Krümmung 111/2 –slinie 2 –sfläche 115
Krypta 87/131/2
Kubus 69/275/84
Kubische Form 227
Küche 144/219/43
Kulissenbühne 148
Kulturgeschichte 213 –schilderung 249
Kultus 272
Kunstanschauung, franz. 239 –geschichte 99/218/21/32/9/60/2 –gewerbe 255/7 –historiker 70/106/28/9/206/86 –historisches Schulbeispiel 28 –sammlung 146/290
Kuppel 3/4/5/6/9/10/1/21/6/30/1/2/8/9/40/2/3/4/6/7/8/9/50/1/2/3/7/65/71/2/3/5/6/9/80/1/4/8/99/106/14/5/6/8/30/2/3/5/40/4/84/5/6/7/8/9/90/5/6/205/6/8/9/11/4/5/24/6/7/32/3/40/1/70/3/4/84/93/300
Kuppelsaal 171
Kuppelung 21/282
Kurven s. Raumkurven –bewegung 254 –girlanden 26
Ladeneinbau 277/8
Lagerhäuser 147
Lago 180
Lambris 247/9/50
Landhaus 166/75/245/60/4/8/90/312/20 –leben 325 –schlößchen 318
Landschaft 4/152/68/9/70/9/308/14/21/4 –sgärtnerei 161/80 –splatz 308
Lanternino 31
Laterne 30/1/9/42/3/8/50/2/73/9/80/1/115/6/8/86/9/90/215/26/7/320
Latona 322
Laubengang 321
Leihhäuser 145
Leitlinie s. optische L.
Liberté et Raison 309
Licence 203/89
Lichtführung s. Beleuchtung –brechung 140 –rhythmus 216 –wirkung 9/115 –zonen 43
Linien, architekton. 101/240 dekorative – 54/101 gebrochene – 193 gewundene – 102 verfließende – 110 –beziehung 258 –führung 107/98 –rhythmus 240 –schar 22 –spiel 103/35 –stil 278 –system 201
Lisenen 120/285 –bänder 205/86 –teilung 249
Lockerung 98/9/110/1/3/6/7/121/2/6/8/31/69/301/9/15/7/8
Loggetta 56/154
Loggia 10/1/21/34/5/6/125/7/65/6/9 –galerie 18/96 –geschoß 152 –halle 166/7/70 –vorbau 169
Lösung 73/141/7/317
Löwenmaske 163
Luken 226
Lycée républicain 290
Maison de campagne 197/319 – de plaisance 168/70/264/89/318/9/20/3
Malerei 5/46/51/9/62/94/101/2/3/6/21/94/216/7/8/20/1/2/7/9/42/52/5/66/78/87/325/6 dekorative – 72/81/8/220
Malerisch 19/82/6/7/95/102/3/216/7/8/53/5/7/8/70/86/310/24
Malteser Kreuz 136
Mansarade 186 –geschoß 227
Maria 242 – Himmelfahrt 240 –kapelle 213/41 – Krönung 81
Markt 147/64 –halle 147/291
Marmorinkrustation 32 –intarsien 110 –mosaik 213
Marmousets 211
Maschinelle Einrichtung(Theater) 299
Maßbeziehung 237 –einheit 226 –klärung 204
Maßstab (s. a. optischer M.) 65/155/266/83/301 –beziehung 53/175/234 –verhältnis 117/144
Massenbewegung 154/208/310/3 –spannung 60 –steigerung 207 –verhältnis 111
Materialgerechtigkeit 290
Materie, geformte 162 – ungeformte 108/62
Mathematik 2/70/8/9/85/229/30/71/81/4/6/9/90/310
Mausoleum 187/201/16
Mäzenatentum, medicelsches 196 päpstl. – 327
Medaillon 135/6
Ménagerie 319
Merlin 180
Metaphysik 287/8/9
Metron 248/71
Metrische Reihung 234
Mezzanin 17/33/67/8/119/20/37/172/3
Mischstil 200
Mittelalter 170/227/32/303 Spät– 194
Mittelalterliche Baukunst 228/67/74 – Burg 231 – Plan 211 – Platz 161 – Stadt 310
Mode 230
Modell 18/30/66/138/44/64/87/234/82/93/7 –sammlung 290
Modern 103/9/70/268/9 –isierung 211
Modul 214/5/6/29/31/4/89/320
Moment, psycholog. 21 transitor. – 161
Monopteros 79/82/193/285
Monti di pietà 145
Monument de la Grande Armée 274
Mosaikboden 71/6/213
Motiv, ägypt. 278 got. – 212 italien. – 199 naturalist. – 278 oriental. – 255 vegetabil. – 251 vläm. – 200
Moulure 236
Mouvement 260
Muldengewölbe 52/7/9/92/3/9/196/7/221
Multiplikation 228
Münze 291/5/304
Muschelbecken 161 –motiv 255
Museum 146/291/6
Musikinstrumente 278 –saal 252/80
Nachbildung 133/5
Natur 96/228/325 –alismus 96/109/72/209 –alist. Motiv 255 –garten 324/5 –wissenschaft 2/106
Nature régénerée 309
Nebenaltar 8/73 –ausgang 57/219 –eingang 79/143/68/219/25/75 –schiff 6/52/3/132/86/8/90/241 –treppen 93/248 –vestibül 98
Neptun 163
Netzwerk 222
Nischen 3/5/8/11/26/8/32/42/6/51/63/5/73/4/5/6/7/9/84/90/9/104/7/8/10/2/3/24/32/5/9/48/54/8/69/78/94/203/14/37/8/44/6/54/64/74/6/80/305 figurierte – 236 –platz 156
Niveauunterschied 120
Nutzbau, moderner 52
Nymphen 180 –grotten 325
Obelisk 157/8/62/3/4/212/302/9
Obergadenfenster 83
Objektivismus 228
Observatorium 291
Oekus 14
Optisch 67/77/104 – Angleichung 231 – Bewertung 67/320 – Beziehung 53 – Eindruck 85/111/43/85/6/234/313 – Erscheinung 85/289 – Führungslinien 79 – Leitlinie 83/99/101/6/301 – Maßstab 144/58/69/202/12/26/7/66/92/300/13/22 – –verhältnis 143 – Steigerung 180 – Täuschung 104 – Verlust 295 – Zugabe 289
Orangerie 176/322
Oratorien 29/64/74/112/3/43
Ordnungen 64/5/182/201/4/5/6/7/8/10/2/24/5/9/30/2/4/5/6/55/6/7/61/4/6/71/2/82/3/4/5/9 antike – 204 dorische – 29/229 französ. – 222/35/89 jon. – 229/41 korinth. – 29/212/29/31/4/5 toskan. – 229 s. Kolossal–
Ordonnance 231/64/6/88/90 – théâtrale 310
Organisierung 20
Organismus 59/69/238
Orgelbalkon 82 –empore 242 –tribüne 105
Ornament, Ornamentik 19/24/34/47/54/6/100/2/5/9/10/1/20/42/64/98/9/200/1/8/13/23/4/47/9/50/1/2/4/5/6/7/60/1/7/78/80/6/305/18 antike – 278
Ornemens 236/56/78/9/86
Pagode 325
Palchi 147/8
Palladianismus 129
Palladiomotiv 47/55/98/133/47
Palmbaum 255 –blatt 255 –motiv 255 –wedel 108/36
Palmette 255
Paradebett 219 –raum 246
Park 152/312/23/5
Parlamentsgebäude 197
Parterre 147/8/72/9/296/7
Passionskapellen 44
Pavillon 12/192/7/202/6/8/24/96/319/20 –bau 117/61/76/207/300/5/15/9 –gruppe 232 –system 234
Pendentivkuppel 186/9/271
Perfection 288
Pergola 55/6/180
Periodizität 251
Peristylium 14/158/218
Perspektive 78/94/9/100/3/5/33/55/8/73/206/22
Perspektivische Berechnung 103 – Deckenmalerei 50/273 – Malerei 50/9/78/220/73 – Scheindekoration 45/135 – Scheinverkürzung 105
Perzeption 113
Peuple terrassant le Fédéralisme 309

Pfeiler 14/6/21/2/3/34/47/9/50/1/3/60/5/9/72/84/90/8/100/7/31/3/44/56/74/84/8/211/3/4/5/21/31/40/1/2/8/51/71/9/93/7/314 –abschrägung 86 –arkaden 13/6/99/212/99 –halle 12/143/73/299 –hof 143 –intervall 11 –kapitell 206 –porticus 194 –stellung 13/194
Phantastik 105
Philosoph 267/98 –ie 287
Physik 106
Piante varie u. composte 85
Pietà 211
Pilaster 7/8/26/7/8/32/4/42/50/3/5/60/1/2/4/8/9/71/2/7/8/9/86/99/103/7/11/9/20/1/3/33/6/7/8/9/60/75/85/6/7/96/8/202/3/4/5/14/22/3/5/6/31/4/5/40/50/3/9/73/9/82/5/6/319 gekuppelte – 20/1/6/41/6/50/110/21/89/202/14/5/38 lisenenartige – 122/4/202 rustizierte – 123 –bündel 9/21/6/8/30/50/1/86/131/42/202/6/50/8 –gliederung 67/8/104/21/52/73/88/9/90/202/40/58/71/95/312/4 –intervall 28 –kapitell 136/7 –kämpfer 107 –kuppelung 51 –ordnung 110/201/91/304 –paar 21/49/51/215 –rücklage 215 –sockel 108
Place d'armes 310
Plastik 1/2/13/6/20/37/63/4/5/6/7/70/2/4/9/101/6/7/9/20/7/9/43/5/52/4/78/81/90/201/9/11/26/8/37/44/7/51/7/77/81/3/4/5/7/300/1/6/21 Plastizität 226/30/58/60/1/2/3/78/317
Plastische Ausdeutung 34 – Ausdruck 32/34 – Daseinssphäre 108/9 – Element 110/207 – Empfinden – Gefühl 63/106/11/45/261 – Erscheinung 190 – Erregung 74 – Form 110/240/274 – Gesinnung 29 – Gruppe 32 – Komponenten 31 – Körper 2/19/20/4/30/2/5/6/7/60/9/77/8/82/3/5/7/9/105/6/1/12/7/23/7/38/40/3/7/60/1/2/3/83/98/202/8/9/20/1/3/7/37/8/46/56/7 – Körperlichkeit 25 – Lockerung 112/125 – Reichtum 111 – Rhythmus 73 – Zusammenbindung 31
Platereske 110
Plattenmuster 156
Platzanlagen 154/5/6/8/9/60/1/3/86/292/4/5/6/300/1/3/4/305/7/8/9/10/1 Kreis– 179/303/8 Stern– 308/22 –achse 155/60/4/305 –gruppe 303/5/6/10 –kopf 305 –raum 154/5/6/7/61/3/5/303/5
Podest 195/277
Pointillistische Wirkung 226
Portal 4/10/4/6/21/6/8/9/33/4/54/7/9/67/8/85/91/2/8/100/7/9/10/1/9/20/3/4/5/34/9/40/5/52/5/8/72/88/91/3/6/7/9/203/4/22/5/34/8/43/6/58/61/2/74/5/82/3 –balkon 124 –bogen 61 –giebel 27 –profil 106/7 –skulpturen 68 –vestibül 12/238
Porticus 14/5/6/23/197/257/99
Porzellanfigur 257
Prachtloge 148 –raum 253/80 –treppe 277
Prämonstratenserkloster 292
Priesterchor 187
Prinzipien 268
Privatbauten 154/257/77/308 –haus 142/94 –loge 150
Problem 24/35/7/8/9/42/60/5/6/70/5/94/210/4 – der Form 111
Profil 19/22/6/34/69/84/5/91/8/107/8/19/24/36/8/40/1/63/85/201/47/51/5/6/320 –auflösung 108
Progression 229/37/89
Projektion 21/102/22
Promenade 161/308
Proportion 3/4/7/8/9/11/4/5/8/9/24/8/30/3/7/9/40/5/50/1/3/5/7/8/65/7/9/83/91/104/32/6/43/79/85/6/7/8/90/201/2/7/12/4/5/6/25/7/8/9/30/1/3/6/7/40/1/3/6/51/7/8/60/4/6/74/6/86/7/8/9/90/5/301/2/5/10/3/7/9 geometrische – 228/36 gotische – 40 – Kunst 227 –spannung 18/261 –verschiebung 68/233 –zahlen 289
Proportionale 237 –elle Korrektur 264
Prospekt 163/297
Proszenium 148/9/297 –logen 148
Psyche 244
Psychologie 21/109/228/90
Putti 81/102/10/36/222/54
Putz 91/144 heller – 73/118 –bau 145 –fassade 27
Pylonen 154
Pyramiden 264
Quartier 307/10
Quattrocento 185/210
Querflügel 130
Querschiff 43/5/103/88/211/73 –arm 46/185 –artige Bildung 11
Radialer Kapellenkranz 71 – gestellte Räume 149 – Strebemauern 44
Rahmen 23/5/6/50/9/62/3/73/86/105/202/21/2/52/4/79/80 –architektur 123 –bildung 107/19 –durchdringung 120 –feld 251 –gliederung 32/152 –leiste 250/79/305 –profil 85/207 –werk 120/1/36/205/22/3/79/85/6 –zerreißung 253
Rahmung 21/2/3/5/8/33/46/67/136/205/7/222
Raisonnement 118
Rampe 148/60/4/78/275/7/314 –nmauer 172
Randbebauung 219/308
Rangbalkon 297 –logen 148/9/297
Ranken 251/2/3 –strahlen 254
Rapport 122/289/90
Rasenfläche 322 –spielplatz 309
Rassenbegabung 181
Rathaus (s. a. Hôtel de Ville) 291/5/303
Rationalismus 128/229/90
Raum 1/2/19/20/37/59/66/7/70/1/9/81/6/7/9/90/7/9/101/2/7/27/9/43/5/52/4/5/60/78/81/6/7/8/90/5/6/201/2/9/11/2/3/5/6/8/20/3/8/37/41/7/51/3/76/7/8/80/7/300/1/3/5/6/21 gotischer – 46/211 unendlicher – 118 unvollendeter – 81 Außen– 85/94/102/16/28/55/79/210 Gesamt– 216 – –anordnung 93 – –eindruck 17 – –erscheinung 10 – –körper 20/88/91 Klarräumigkeit 132 Schein– 103/4/5 Übergangs– 17 Weiträumigkeit 46 –ablösung 131/50 –abschnitt 20/72/84/6/193/4/227/41/80/300 –abwicklung 69 –achse 35/69/167/9/73/4/93/7/207/18/43/4/8/57/76 –ansatzstelle 213 –anschauung 2/20/131/87/270 –ansicht 88 –auffassung 47/149/56/84 –auflockerung 133 –auflösung 131/59/68/80 –ausdruck 270 –bereicherung 42/85/92/305 –bewegung 163/306/13 –bewertung 184 –bildung 103/17/20/9/36/74/84/9/98/216/49/64/74/316 achsiale – – 116 –bindung 9/10/1/4/6/7/8/9/39/45/58/76/82/5/167/94/6/7 achsiale – – 12/9 rhythmische – – 19 –charakter 10/83/153 –dehnung 11 –disposition 144/55 –durchdringung 18/76/81/2/5/97/134/50/68/242 –durchtiefung 251/52 –eindruck 47/8 –einheit 3/130/86/240/303 –einschichten 222 –element 190/207 –entfaltung 193 –entwicklung 13/35/58/95/103/34/61/7/73/85/90/4/7 kontinuierliche – – 5 –erlebnis 16/164 –erscheinung 209/14 –erweiterung 92/104/249/51/2/81/310 –folge 4/13/4/6/7/8/39/134/5/67/8/93/4/6/8/208/33/45/6/72/3/303/6/11/6 rhythmische – – 35/92 symmetrische – – 18 form16/20/3/5/76/80/110/49/61/79/92/3/201/21/3/7/40/5/72/3/4/5/306 –fügung 212/96 –gebilde 154/272/310 –gedanke 16/186/7/95/212 –gefüge 277 –gefühl 111/64/201 –geschlinge 84 –gesetz 90 –gesinnung 16/297 –gestaltung 103 –gewicht 135 –gewoge 277 –glied 192 –grenze 89 –gruppe 4/6/16/9/29/38/42/51/2/3/70/3/5/6/82/9/97/131/50/89/97/8/209/16/9/71/2/5/304 gebundene – – 18 –gruppierung 18/269 –illusion 223 –intensität 219 –klarheit 88/270 –klärung 201 –kombination 100/90/1 –komplex 74/272 –komponent 56/82 –komposition 24/130/49/57/61/3/96/219/69/98/309 –kontinuität 3/4/5 –kontur 97/8 –körper 2/16/9/20/1/32/5/6/7/40/61/77/8/80/2/3/5/6/7/9/97/112/3/7/23/7/30/43/55/6/60/3/83/98/207/9/21/3/7/37/8/46/9/56/72/5/8/9 –kunst 15 –kurve 3/4/5/6/9/13/4/7/39/41/8/9/50/2/3/4/63/72/3/5/80/6/9/101/32/55/86/7/90/6/216/45/9/51/72/305 horizontale – – 14 vertikale – – 14 –lösung 81 –mischung 130 –negation 268 –öffnung 247 –phantasie 220 –problem 31/8 –proportion 49/52/82/274 –reichtum 241/76/98 –reihe 216/73 –reihung 16/85 achsiale – – 13 –rest 133 –rhythmus 3/9/16/20/1/33/52/3/6/72/174/210/70 –richtung 292 –sinn 132 –schöpfung 105 –schwellung 241 –schwung 127 –sonderung 132/4 –steigerung 146 –symptom 47 –täuschung 88 –teil 52/73/6/89/133/249/76 –tiefe 54/222/50 –trennung 146 –vereinheitlichung 150 –verhältnis 185/7/216 –verklammerung 76/80/2/7/96/102 –vermischung 85/7/8/9/99/129/51 –verschachtelung 220/2 –verschlingung 81/5 –verschmelzung 89 –verschneidung 84 –verschränkung 76/85/102 –vertiefung 252/6/7/80/305 –vorbefeitung 219 –vorsteilung 2/8/13/36/8/78/99/182/4/90/1/8/213/22/75/7/8/80/300/4/5/8/11 –vorstellung (architektonische) 220 –vorstellung (malerische) 220 –weite 35 –weitung 247 –welle 127 –wert 16/57 –wirbel 88 –wirkung 7/8/9/11/2/5/23/43/92/106/31/5/47/8/9/52/8/78/84/7/8/90/211/6/40/71/2/6/304/7 eindeutige – – 48 –zentrum 13 –ziel 6 –ziseluren 40
Reduktion 40/139
Refektorium 143/4/291
Regierungsgebäude 294
Reihe 148/58 rhythm. – 56 unendliche – 102/28
Reihenhaus 191/202
Reihung 17/33/41/6/65/137/9/96/261/310 isolierende – 19 metrische – 234 rhythmische – 26/104
Reiterstandbild 103/55/61/303/4/5/8
Relationen 300
Relief 60/2/3/4/8/90/102/5/8/9/22/37/9/40/86/204/22/6/60/312 Gesamt– 206 –anschauung 29 –auffassung 109 –belebung 66/207 –bereicherung 108 –ebene 113/250 –figuren 222 –fläche 37/59/112/4/38/9/226/58 –fries 119 –grund 25/61/105/11/2/24 36/ –kontrast 200 –reichtum 124/227 –schichten 33/61/2/3/4/7/72/204/5/24/286 –schmuck 24/7/30/286 –stufung 222 –verhältnis 198/204 –zone 119
Reliquienaltar 108
Remise 275
Renaissance 5/8/10/3/6/7/20/5/30/2/4/6/7/8/45/6/8/50/4/9/62/3/5/6/7/9/72/108/9/32/5/40/3/6/7/54/5/61/75/6/84/94/202/4/23/7/39/60/310/1/26/7/8 Früh– 191 Hoch– 1/46/54/71/112/23/9/76/210 –bauten 132/40/1 –grabmal 106 –ornament 63 –tradition 122 –treppen 95
Renaissancemäßige Flächenaufteilung 50 – Grundstimmung 55
Repos 254
Repräsentationsbau 294/5 –räume 15/143/246
Restaurationszeit 309
Revolution 183/9/242/68/75/80/90/2/6/9/303/4/9/14/25
Rhythmus 10/39/40/2/3/52/3/65/9/71/81/118/23/44/61/8/74/5/7/8/89/93/202/7/12/4/5/6/22/5/6/7/8/34/41/6/8/51/5/9/61/71/3/4/84/321 Gliederungs– 18 Linien– 240
Rhythmische Dissonanz 39 – Gebundenheit 18 – Reihe 52 – Reihung 26 – Travée 40/3/230 – Verbindung 305 – Wechsel 247/9 – Zerlegung 29 – Zusammenhang 303
Richesse sans confusion 264
Ridotto 150
Ripetta 56
Rippen 30/62/80/4/115/6 –gewölbe 184/211 –stern 80
Risalit 67/8/9/90/124/5/7/41/71/5/207/24/7/33/4/56/7/9/301/4/5/6/13/5 Mittel– 35/68/90/8/100/8/31/4/5/6/7/41/5/73/5/95/6/207/26/32/3/4/7/63/82/5 Eck– 124/5/234/6/60/3/94/317 –bildung 33/68/91/122/3/4/6/41/5/55/207
Rocaille 255
Rokoko 109/97/211/2/9/20/3/8/30/1/9/41/2/9/50/1/3/4/5/6/8/60/1/2/3/4/5/7/9/75/6/7/8/9/80/2/3/5/6/7/96/7/301/5/6/8/9/10/5/6/7/8/9/26/8 Früh– 278 Spät– 274 deutsches – 105/239 italien. – 239 span. – 239 –dekoration 109/200/55/69/80/1 –garten 323 –körper 282 –ornament 101/223/39/40/55 –plastik 105 –skulptur 266 –symptom 259
Rollung 272 –werk 199
Romantik 188/290/321/5
Rosette 250/1/3/4/5
Rossegruppe 312
Rudiment 73/171 –är 140
Ruinensentimentalität 102/9/325
Rustica 33/67/8/199/200/5/86/312 –abkantung 119 –geschoß 199/304 –halbsäulen 14 –lisenen 315 –pilaster 123/75 –schichtung 224 –streifen 123/41
Saal 10/6/7 8/38/9/91/2/7/101/2/3/27/36/41/2/9/94/5/6/7/8/212/4/9/23/45/50/1/75/7/96/7/320
Sala d'Alcova 101 – grande 18
Salle d'assemblée 248/80 – de compagnie 248/80 – des Concerts 298 – à manger 248
Sakristei 74/8/132/5/43
Säkularisation 296
Salon 58/9/218/9/22/45/6/8/75/7/9/80/96
Sammlungen s. a. Galerie 146/64/236/96
Sängerbalkon 82
Sanktuarium 242
Säulen 14/22/3/34/43/5/6/51/4/5/60/1/2/4/7/8/72/3/5/9/86/8/94/7/8/9/100/4/7/8/10/1/3/5/6/8/22/5/30/2/3/6/47/51/8/63/84/9/93/5/202/4/5/6/11/3/5/22/5/6/9/31/2/3/4/8/40/1/2/8/51/7/8/71/2/3/4/5/7/9/82/97/309/20 angestellte – 52 eingestellte – 130/2 antike – 163/202 dor. – 60/196/201 gekuppelte – 20/1/30/2/45/54/5/97/111/31/9/40/51/6/98/202/4/5/6/34/61/79/82/314 Halb– 21/2/5/8/60/1/120/1/3/32/6/8/48/9/204/12/5/24/33/58 jon. – 60/201/12 kannelierte – 240 korinth. – 60/201

/82/95 toskan. – 201 Viertel- 28/30/61/80/100/7/33/258/271 –arkaden 94/133 –bogenhalle 16 –bündel 21 –durchmesser 229 /34/320 –folge 104 –gang 104 –gruppe 55 –halle 4/10/2/4/ 6/94/151/2/9/262/6/75/94/6/9/ 301/3/18 –hof 16/143 –ordnung s. Ordnung –pfeiler 84 –sockel 234 –stamm 62/100 –stellung 3/10/36/42/69/80/6/90 /2/104/50/73/5/94/212/24/46 –umgang 271 –verkleidung 114 –vestibül 243/95 –vorhalle 4/14/116/299
Schalung 271
Schatten 86/8/9/103/40/204/34/41 /51/305
Schauziel 163
Scheinarchitektur 103/244 –coretti 104 –dekoration 45 –enfilade 252 –erweiterung 103 –fassade 66 –kuppel 5/206 –malerei 135 –maß 300 –perspektive 158 –portal 16/8/28/ 33/5 –vergrößerung 114 –verkürzung 105 –wirkung 158 –wölbung 223
Schema 30/64/5/7/92/122/229/33/ 66
Schichten 62/4/5/139/41/204/24/ 5/6 –bewegung 111/264 –lösung 230 –reichtum 109
Schichtung 141/225
Schiebung 117/60
Schiff 5/21/6/39/50/66/83/4/6/7/ 113/30/84/5/6/7/8/211/2/3/40/ 1/71/3/7 –achse 43/75 –breite 7/186 –höhe 188 –länge 9 –tonne 130 –wand 7/10/62/188 einschiffige Anlagen 5/7/8/9/ 48/64/83/87/184/211/40/77 zweischiffige – 295 dreischiffige – 6/11/3/48/51/6/7/84/5/ 131/3/4/58/67/74/84/90/211/41
Schilderhaus 107/13
Schlachthaus 266
Schlafgemach 245/6/50/4
Schloßbau 18/54/126/66/9/70/1/2 /4/5/83/94/5/6/7/200/2/8/10/1/ 57/60/303/6/10/2/3/5/6/7/8/21 /2 –eingang 212 –hof 310 –teich 314
Schlußstein 43/102/257
Schmiedearbeit 306/20
Schönheit, geometrische 290 –linien 290
Schöpfung 103 –vorgang 1
Schrägansicht 98/224/72 –aufsicht 108 –stellung 107/25 –verschnittener Raum 16
Schranken 214
Schrumpfprozeß 47
Schulbeispiel 28
Schwellung 13
Schwingung 14/6/54/63/99/125
Scuole 144
Seetierbildungen 63
Sehbarkeit 222
Seiteneingang 11 –fassade 32/ 197/233/58/9/83/95/312 –flügel 36/55/68/90/107/39/68/90/ 207/15/34/313/5/6 –hof 219 –kapellen 9/10/42/3/4/7/8/9/50/ 1/82/3/4/184/9 –portal 26/8/ 111 –risalit 36/141/233/4/89/93 –schiff 5/39/45/8/51/2/3/64/71/ 5/82/6/104/42/84/5/8/211/73
Seminar 291/2
Silhouette 219/42 –wirkung 108
Simplicité 255/90/3
Simsband 120/232/4/84 –büsten 26
Skenograph 151 –ie 105
Skulptur 3/25/59/62/3/103/9/62/ 89/210/7/20/2/30/54/8/9/61/2/3/ 6/87/302/25/6/7 architekton. – 263 freie – 106 reliefmäßige – 106
Sockel 28/64/139/41/58/62/229/30 /1/4/50/85/9 –figur 304 –formen 55 –gesims 234 –geschoß 34/68/145/75/234/95/312 –schicht 279 –unterbau 36 zone– 28
Sohlbänke 23/4/33/67/120/37/203
Sonderexistenz 34/222
Sonderung 202/14/318
Soziologie 261
Spannung 31/5/40/1/63/249 Kräfte– 60 –verhältnis 203 –proportionale 35/40
Speier 259
Spekulation 264/75/307
Sphäre, plastische 77/109 räumliche – 77 s. a Laseinssphäre
Spiegel 85/94/101/222/46/51/2/4/ 80 –gemach 252 –gewölbe 48
Spielhäuser 308
Sprossengang 177
Stabilierung 23
Stabilitätslehre 289 –proportionen 289
Stadt 152/61/2/4/8/79/99/293/4 /303/4/8/10/1/4/8 gotische – 206 –anlage 125/64/310/1 –baukunst VIII/152/295/300/5 /11/27 –bild 65/152 –grundstück 195 –körper 165/300/3 –korrektion 275/310 –plan 165/6/305 –platz 300 –tor 301/2
Staffelung 53/63/219/38/43/4/92
Stallgebäude 196/219/43
Standbilder 161 –figur 303
Statik 85/100/64/271/89 s. stabil
Statue 163/211
Steinhelm 212 –wölbung 188
Stelzung 7/9/49/118/297
Stereometrischer Baukörper 19 – Bereicherung 61 – Formung 60
Stichbogen 52 –kappe 5/7/20/44 /6/7/8/9/51/74/85/7/97/101/30/ 48/84/5/8/241/71/3 – –bogen 241 – –fenster 39/186/213
Stilbedingtheit 32 –begriff 70 –beugung 1 –entwicklung 96 –geschichte 80 –phänomen 32 –stufen 70 –symptom 202
Stilistische Analyse 107 – Entwicklung 69 – Gefühl 224 – Notwendigkeit 106
Stockwerkgesims 155 –trennung 122
Stoffbespannung 280
Straßen 11/3/4/7/35/54/92/120/33 /9/44/52/3/4/5/6/61/3/5/6/7/9/ 83/90/1/2/3/212/9/25/31/43/63/ 4/75/7/92/6/300/1/3/4/5/7/8 Strahlen– 165/310 Wohn– 311 Verkehrs– 311 – abschluß 152/ 301 –achse 164 –bild 310 breite 311 –fassade 167/205 –flucht 33/301 –fügung 166 –gabelung 153/4 –korrektion 73 –kreuz 125/53/4/64/300/10 –mündung 153/9/63/4 –öffnung 306 –perspektive 116 –profil 152/3 –prospekt 59/163 –raum 69/112/6/52/3/65/305 –reihenhaus 193 –richtung 161 –tiefe 310 –überführung 152 –wandung 153/6
Strebebogen 259 –mauer 21/44 –pfeiler 30/1/2/114/204/6/26/59
Stromgötter 162 –pfeiler 303
Struktur, knorplige 199
Stuck 9/41/59/101/2/9/42/99/235/ 80/301 buntfarbiger – 110/75 –auftrag 121/278 –dekor 51/ 101/2/10 –fassade 110 –figuren 88 –ornament 220 –plastik 102
Stufenterrasse 234 –unterbau 299
Sturz 24/6/34/51/68/73/214
Stützmauern 180
Style Napoléon 278/318
Subjektivismus 228/9/30
Substruktion 309
Subtraktion 20/89/228/56/89
Suggestionsvermögen 2
Suggestive Beschreibung 3
Supraporten 252/3 –bilder 253
Symmetrie 16/56/7/79/91/2/108/ 117/64/211/30/43/5/7/8/58/64/6 /90

Tablinum 14
Tambour 9/10/30/9/40/2/7/8/9/50 /72/3/115/6/8/30/86/9/90/206/ 14/5/24/6/7/71/84 – attikageschoß 226 –fenster 9/79 –fläche 214 –fuß 10 –geschoß 226 –höhe 65/118/215/37 –kämpfer 215/6 – –gesims 215 –kuppel 48 –pfeiler 226/7 –ring 73 –sockel 31 –zone 21
Technik 72/91
Teich 161/80/275/321/5
Teilung 20 horizontale – 136/ 227/319 rhythmische – 44 vertikale – 136
Tektonik 109
Tektonisch 223 – Eindruck 51 – Einpassung 215 – Elemente 221 – Form 205/13
Tempel 159/80/325 antiker – 30/ 86/139/40/2/63/9/270/4 griech. – 228/84/8 –fassade 151/301 –front 140/51/284/96 –ruine 180 –vorhalle 161/293/5 –artiger Mittelbau 173 – –Säulenstellung 36
Temple 185/273/4
Tempietto 41
Terrain 59/157 –höhe 36
Terrassenbau 56/95/171/2/7/8/93 /238/64/89/91/9/309/12/3/6/ 20/2 –anlagen 90/1/169 –mauern 319
Territorialschloß 318
Theater 57/147/8/9/92/291/6/7/8/ 9/325/7 antikes – 12 –fassade 151 –maler 180 –szene 108 –vision 105
Theoretiker 204/10/29/35/6/8/47/ 55/65 französ. – 53/142/83/8/ 249 italien. – 201
Theorie 69/142/3/82/211/9/29/38/ 43/55/6/64/6/7/87/9/300/11/23 4/8
Thermen 6/269/70
Thetisgrotte 312
Thronsaal 100
Tiefenentwicklung 14/44 –erscheinung 223 –erstreckung 50/100/58 –vorstellung 25/222
Tierhäuschen 161
Tischlerarchitektur 200
Tombeau 197
Tonnen 5/7/11/20/1/39/43/7/9/50 /2/71/8/80/7/97/130/4/84/5/8/9 /215/6/22/41 –abschnitt 48/53 /84 –arme 238 –bogen 73/271 – –scheitel 52 –decke 222 –durchschneidung 74 –gewölbe 3/5/9/10/1/38/9/43/6/7/8/58/99/ 106/84/5/6/7/211/5/40/1 –joch 52 –scheitelhöhe 4/47 –spannung 5 –überschneidung 74
Tor 34/124/306 –bauten 152/ 264/301/2 –einfahrt 193 –halle 13 –haus 152/60/80 –platz 303 –portal 275 –straße 165
Tradition 82/92/5/122/38/86/8/91 /5/269 barocke – 143 bolognes. – 67 byzantin. – 144 florentin. – 67 genues. – 134 Michelangeleske – 13 venezian. – 65
Travee 40/3/185/204/5/30 –gliederung 185
Travertin 27/67/91
Trennung 130/208
Treppen 4/10/5/6/7/8/20/36/54/5/ 6/7/8/9/66/9/78/90/1/2/3/4/6/7/ 8/9/100/1/17/8/20/6/7/32/3/4/5 /40/1/3/5/55/60/5/7/9/71/2/4/ 91/2/3/4/5/6/7/218/9/43/4/8/64 /72/5/7/92/4/5/8/309/14/5/22/42 doppelläufige – 57/66/96/7/135 55/78/92/8/249/76/7/93/5 Frei– 67/116/45/236/95 Schnecken– 57 Spiral– 277 vierläufige – 100 zweiflügelige – 14/95/ 248 symmetrische – 12 –absatz 14/6/56/7 –antritt 16 –einbindung 16 –gruppierung 91 –halle 94/177 –haus 92/ 7/100/9/25/35/92/207/43/4/9/ 93/6/320 –lauf 57/8/78/92/5/9/ 133/4/322 –rampen 308 –raum 16/57/81/92/4/7/9/100/94/8/ 248/76/7 –turm 192 –vestibül 298 –vorbau 99
Triangulatur 228/30
Tribüne 66/187
Triglyphiertes Gebälk 196
Triumphbogen 47/314 – –motiv 36/116/225 –decke 14 –tor 301/2/6
Trophäen 221/6/51 –reliefs 233
Tuffstein 309
Türen 4/17/8/9/23/6/34/42/6/7/9/ 58/91/100/19/48/96/201/18/37/ 40/7/51/3/4/76/80/9/300
Turm 3/65/144/53/68/70/86/94/5/ 8/206/12/64/82/3/4/303/6/10/25 gotischer – 117 Uhr– 154 –aufbau 174/201 –bildung 282/3 –fassade 200 –front 259 –geschoß 282 –höhe 300 –paar 65
Turniertheater 147

Übergangsform 93 –zeit 60/190
Überleitung 16/8/30/43/86/8/110/ 20/37/48
Überschneidung 25/59/117/221/2 /303
Übersichtlichkeit 45/220
Uccelleria 176
Uferbefestigung 295
Umbiegung 41/57/8 –deutung 83 –gang 53/75/6/80/97/174/84/ 212/3/4/6/40/2/71/2/3/320 –gebung 32/300 –gestaltung 48/87/8/167/202/86/315/17/25 – –projekt 175 –grenzung 107 –klammerung 95 –mantelung 26/75/99/312 plast. – – 107 –riß 27/30/9/54/76/103/10/4/42 /64/9/72/233/51/3/9 –wallung 152 –wertung 13
Undulieren 85/99/254
Unendlichkeit 103
Universalismus 290
Universität 68/94/5/112/32/4/43 –skirche 76
Unterbau 65/7/213/26/31/4/60/73 /83/309/22 –geschoß 27/9/35/ 64/8/113/ /6/9/32/7/8/9/41/68/ 93/7/8/205/14/26/33/4/6/40/61/ 94/300/12/6 –ordnung 20/1/4/ 8/9/30/7/41/50/89/117/98/214
Unterrichtsbau 296
Variété 247/55/8
Vase 116/25/61/322
Vedute 90
Vegetabilische Dekoration 22 – Ornamentik 24/110
Vegetation 162/258
Verdachung 24/28/33/4/119/37/ 286/319
Verdoppelung 20/2/7/41/51/119
Vereinfachung 139/40/2/3/260/71 /3/81/3/324
Vereinheitlichung 174/224/38/46/ 54/61/83/4/315 –flechtung 84 /124/272 –fließen 102/13 –goldung 213/22/6/51/3/4 –jüngung 87 –klammerung 73/88/9/95/6/ 7/106/15/6/28/30/69/71/207/8/ 41/8/61/82/5/306 –kröpfung 22 /5/6/8/36/47/9/61/2/105/12/39/ 41/2/204/15/40/1/58/82 –kürzung 18 –längerung 43/50/2/ 189/242 –lebendigung 108 –mischung 87/8/100/241 –schachtelung 111 –schiebung 65/87/8/133/69/260/305 –schlingung 66/79/85/8/95/106 –schmelzung 65/101/27/69/91/ 306 –schneidung 47/50/74/260 /79/315/6 –schränkung 66/89 /242 –selbständigung 133 –sinnlichung 23 –stärkung 20/1/2/51/65/97 –strebung 10 /215 –tiefung 26/62/207/46/50 /1/2/305 –wischung 86/8/97/8 –zahnung 238
Verhältnis s. Proportion
Versammlungsbau 299
Vertikalismus 268/284
Vestibül 10/1/2/3/4/6/21/35/6/55/ 6/7/90/1/2/5/7/8/9/100/16/27/33 /4/5/67/73/90/2/4/5/6/7/202/12 /8/9/25/33/7/40/3/5/6/8/55/62/ 3/75/7/9/95/7/8 dreischiffiges – 36/57 gestrecktes – 96 rundes – 276/95/6 –breite 95 –decke 96 –raum 18/33/97/8/ 100/34
Vierung 5/6/7/9/21/48/50/1/3/86/ 8/103/30/85/7/8/241/73 –bogen 9/51 –kuppel 5/6/39/45/ 75/184/241/74 –turm 225

Victorinen 309
Villa rustica 166 – suburbana 166
Ville Bonaparte 311
Villenbau 17/36/7/54/146/66/9/73/5/6/7/8/316/8
Vogelhaus 176
Volumen 2/200/312
Voluten 26/7/8/109/11/5/205/25/6/59 –kapitell 202 –konsolen 23/250
Vorhalle 4/6/66/76/7/107/17/8/38/9/40/205/84/95 –hof 64/152/94/210/77/93/313 –joch 42/50/1 –lage 91/204/59 –platz 32/154/6/7/8/9/60/1/80/6/94/300/5 –achse 161 –saal 18/100/1/212
Vorstellbarkeit 197/202/39/49/51
Vorstellung 9/21/34/5/7/8/46/50/2/3/60/6/9/70/3/4/5/80/1/6/9/103/6/13/5/7/9/22/7/8/40/2/52/64/6/71/4/8/9/81/9/90/1/8/201/2/6/8/10/6/7/8/9/22/3/8/37/9/44/5/6/8/9/50/1/2/6/63/5/8/9/71/2/84/7/300/1/3/4/6/10/3/5/6/7/24 produktive – 80/209/16/51 rezeptive – 103/209/27/49/51/3/72/90/320 plastische – 274/302 räumliche – 274 stereometrische – 81 Grund– 184/227 9/42/9 –arbeit 157/216/25/38 –bild 35 –disziplin 254 –form 103/27/209/51/67/81/91/306/7 –gesetz 291 –kategorie 217/8/80 –komplex 171/91/218/39 –kraft 35/64/70/80/182/91/3/249/52/69/72/81 –prozeß 89/266/90 –reichtum 254 –reihe 78 –vermögen 71/151/70/82/209/87 –wille 312 –wollen 182
Vorzimmer 194/219/37/46/77
Vraisemblance 235/66

Wall 152/308
Wand 8/9/17/21/3/40/6/7/59/61/2/9/73/6/8/9/81/2/3/6/8/91/4/7/100/1/11/22/214/5/22/4/33/40/6/7/51/2/3/4/62/72/6/80/4/97 – u. Decke 2/59/201/21/2 –abschnitt 42/3/6/71/84/133/86/9/98/204/36/50/4/60/80/303 –auflösung 20 –brunnen 16/100/54/63/78/80/310 –dekoration 62/94/223/50/78/310 –ebene 249/54 –feld 247/50/1/2 –gerüst 249 –gliederung 20/1/46/73/4/5/7/86/131/6/47/60/85/212/5/40 –malerei 25/252 –pfeiler 46/7/86 –pilaster 241 –säulen 98/9 –spiegel 247/52 –system 40/7/8/51 –teilung 221/2/30/47
Wandelraum 150
Wappen 24/8/63/81/124/99
Wasser 163/80/258 – als formgegnerisches Element 109/62 –achse 322 –auslauf 309 –becken 163/78/80/309 –burg 312 –fall 178/9/80 –künste 323 –lauf 180 –leitung 161 –orgel 177 –speiröhren 121 –spiegel 179
Wege, geschwungen 161/323/5
Wendeltreppe 57/90/3
Werkstein 188
Widerlager 51
Wiese 179
Wirtschaftsgebäude 194/210/66 –hof 144/275 –loggien 36 –räume 169
Wohnraum 15/7/8/136/243/6/76/80/96 – –anordnung 58/100/1
Wölbung 4/7/42/3/59/62/5/72/3/87/93/8/9/101/15/31/5/6/44/8/50/86/9/212/22/4/5/73/7 kupplige – 132/6 muldenförmige – 18 ovale – 97 wechselnde – 17 – u. Decke 41/88/102 –abschnitt 136 –fläche 41/72/116 –fuß 50 –körper 74/88 –spiegel 94 –zone 75/99 s. Gewölbe
Wolken 59/81/94/254

Zahlenverhältnis 9/234/89
Zeichnung 18/73/81/93/172/6/83/240/63/73/84/9/97/9/301/12/3
Zentralisation 17/8/38/9/41/3/9/55/7/116/30/2/5/55/64/74/86/7/96/8/208/46/74/5/6/80/7/95/7/303/5/6/10/5/9
Zentralhof 15/56 –kapellen 132 45/89 –kuppel 272 –markthalle 147
Zentrale Komposition 17/38/42
Zerlegung 130/8/62
Ziegel 100/207 –formsteine 100
Zierbrunnen 56 –formen 278 –motiv 202
Zimmer 10/5/7/58/126/46/50/68/94/218/9/22/45/6/7/8/51/3/319 –decke 59 –flucht 18/33/58/100/219/22 –gruppe 18 –proportion 276
Zirkulation 4/8/272
Zirkus 164
Zisterne 92
Zollmagazin 154
Zonen 28/46/59/62/81/103/37/41/94/6/247/80
Zopfig 136
Zugang 13/58/90/143/4/60/89/92/
Zusammenbindung 31 –fassung 67 –schrumpfung 50/5
Zweckform 266/90 s. a. convenance
Zwickel 21/5/43/51/72/6/7/9/80/190/215/74/310
Zwiebelhelm 64
Zwischengeschoß 192/4
Zypressenrund 177

XVII. Verzeichnis der Kunstdenkmale.

Ein Sternchen * unter der Abbildung bezeichnet eine Originalaufnahme des Verfassers.

Aachen Dom 76
Abbéville H. de Frières Rue S. Gilles 286 — H. Rue N. D. 255/7 Abb. 278 — H. de Ville 295
Aegypten 163/278
Aglié Palast 170/80
Aire-sur-la-Lys H. de Ville 295 Abb. 320
Aix en Provence (Bouches du Rhône) 328 — Greniers publics 257— Obeliskenbrunnen 309/43
Ala 163
Alais Kathedrale 274
Albano Dom 110/32
Albi Maison de Viguiers 199/203
Alençon H. de Ville 295
Alessandria Dom 140 — Ospedale Civile 145 — Pal. Ghilini 99/124 Abb. 94 — Pal. del Municipio 141 — S. Lorenzo 80 Abb. 77
Amiens Haus 285 — Kathedrale 240/343 — Rue Delambe 286 — Theater 299
Amsterdam 172/200
Ancona Lazarett 145 — Porta Pia 152 — SS. Sacramento 114/343 — Teatro delle Muse 151
Ancy le Franc Château 203
Angres Jardin des Plantes 309
Ansbach 252
Arezzo 5/21/59/103/61 — Intendanza di Finanze 152 — Loggia dei Laici 147 — SS. Flora e Lucilla 5/21/103
Ariccia Pal. Chigi 120/6/70 — S. M. dell'Assunta 71/106
Arles H. de Ville 295 — Obeliskenbrunnen 309 — S. Antoine 184
Arras 286/310 — Kathedrale 273/4/92 Abb. XVI — Pal. de Justice 295 — Place grande u. petite 200/300 — Rue de la Taillerie 303. — Theater 299/301
Assisi S. M. degli Angeli 65
Athen 211/70 Erechtheion 20
Autun Collège 292
Auxonne Hôpital 293
Avignon 199 — Chap. de l'Oratoire 205 — Egl. de Lycée 205 — H. de Crillon 199 — H. des Monnaies 199/203 — Maison de Mignard 199 — S. Pierre 199/343
Avranches 324
Azay-le-Rideau Schloß 194
Bagheria Villa Valguarnera 170/316 Abb. 188
Baguères-de-Luchon Promenade 308
Bagnaja Villa Lante 177
Balbek 270/4
Balleroy Château 208
Bar-le-Duc Porte de la Couronne 302
Bassano Cà Rezzonico 167 Abb. 181 — S. Giovanni Battista 131 — Theater 150
Batz Kirche 212
Bayeux Kathedrale 240 — Maison du Grand Balcon 285 — Rue des Chanoines 285
Beaucaire Kirche 258
Beaume-les-Dames Kirche 255
Beaumesnil Château 195/200/3/4 208
Beaune Hôpital 293 — Porte S. Nicolas 302
Belbeuf Château 317
Belfort 310 — Porte de Brisach 301
Bercy Château 250/3
Bergamo 48/150/326
Bergues H. de Ville 200 — S. Martin 184
Berlin Altes Museum 295 — Linden 308 — Samml. des Kunst-Gewerbe Museum 73/150/72/236/55/8/72 Abb. 125/61/90/234/56/7/8/77
Bern Münze 295 — Rathaus 295
Besançon Pal. des Intendants 294 — Préfecture 294 — S. François de Xavier 212 — S. Madeleine 241/55 Abb. XIII/260 — S. Maurice 212
Béziers Pal. Episcopal 227
Bibbiena 105
Blois Château 193/5/6/207 Abb. 230 — Loirebrücke 302 — S. Louis 206 — S. Vincent 184/205 Abb. 227
Bologna 13/34/67/77/8/81/94/105/33/5/65/220 — Arco del Meloncello 152 — Campo Santo 147 — Chiesa del Corpus Domini 82/3 — Chiesa della Vita 74/109/32 Abb. 60 — Fontana del Nettuno 161 — Pal. Aldovrandi (jetzt Montanari) 94/123 Abb. 91 — Pal. Baciocchi (jetzt di Giustizia) 93/7 Abb. 88 — Pal. Bentivoglio 67 — Pal. Ercolani 133 — Pal. Davia-Bargellini 93/120 — Pal. Fantuzzi-Cloetta 94 — Pal. Poggi (jetzt Universität) 54 — Pal. Ranuzzi 34/103 — Porta Galliera 152 — S. Caterina 21 — S. Domenico 40/88 S. Ignazio 132 — S. Luca 77/81/117 Abb. 57/123 S. Lucia 49 — S. Trinità 130 — Santuario 152/3 — S. Paolo 47 — S. Petronio 30/81 — S. Pietro 47/53/86/139 Abb. 37 — S. Salvatore 47/8/86 — Teatro Comunale 148 Abb. 159/60
Bordeaux 195/328 — Archevêche 250/95 — Brunnen 309 — Ecole d'équitation 257 — H. de l'Administration 285 — H. d'Armand 277 — H. de Basquiat 285 - H. de Boyer-Foufrede 277 — H. Fenwick 280 — H. du Gouverneur 250/1/2/3 — H. Grand Lebrun 284 Abb. 285 — H. de Guestier 285 — H. de l'Intendance 280 — H. Journu 277 — H. de Labottière 285/320 — H. de Legrix 277/80 Abb. 300/2 — H. Piganeau 286 — H. de la Préfecture 277 — H. de Ruat 253 — H. Rue du Temple 240/60 — H. de Saige 286 — H. de Ville 285/95 — Jardin public 309 — Kathedrale 274 — Mairie 297/309 — N. D. 211/25/6 Abb. 251 — Place de la Bourse 285/305 Abb. 331 — Place des Quinconces 309 — Place Royale 305 — Porte Bourgogne 302 — Promenade 308 — Quai 301 — Théâtre 298/9 Abb. 321/2/3 — Trompette 309
Bourges Pal. Archiépiscopal 231
Brantôme, Kloster 296
Brescia Chiesa della Pace 87 — Duomo Nuovo 39/60/2/4/6/162 Abb. 51 — Istituto Tecnico 124 — Pal. Cigola 121 — Pal. Comunale 295 — Palast Corso Carlo Alberto 120 — Pal. Martinengo-Villagana 99/121 — Pa. Pubblico 101 — S. Eufemia 130 — S. M. delle Grazie 109 — Teatro 150
Brest Cours Dajot 308 — S. Louis 212
Brienne Château 317
Buisson d'Osmoy, Château 317
Caballino 161
Caen Abbaye 292 — Couvent des Prémontrés 292 — Kaserne 294 — N. D. de la Gloriette 211 — Pal. de Justice 295/307 — Place Fontette 295/307 — S. Etienne 292
Cajano Villa di Poggio 36
Caltanisetta Pal. del Tribunale 120
Cambrai H. de Ville 295 — Jesuitenkapelle 184/200/5/11 Abb. 202/3 — Porte N. D. 200 — S. Géry 241
Camigliano Villa Torrigiani 169
Campagna 94
Cany-Barville Schloß 195/203
Caprarola Pal. Farnese 12/8/36/57/90/101/70/6 Abb. 90
Carcassonne Neptunbrunnen 309
Carignano Dom 113 — S. Giovanni Battista 71/80/1 Abb. 69
Carpentras H. Dieu 262/93 Abb. 316/7
Casale S. Filippo Neri 80/7/115 Abb. 78
Caserta 166 — Dom 132 — Piazza Margherita 154 — Schloß 148/57/74/9/80/213 Abb. 194/5/6/201
Castelfranco Dom 131/40 — Il Pieve 130
Castelgandolfo Dom 71 — Palast 155
Castello Villa Corsini 169 Abb. 180
Castel Pucci 178
Catania Brunnen 162 — Dom 111 — Fontana dell' Elefante 164 — Pal. Biscari 120 — S. Benedetto 111 — SS. Nicolò e Benedetto 120
Caudebec-en-Caux Haus 285
Ceretolo SS. Antonio e Andrea 47/86

Ceriana SS. Pietro e Paolo 78
Cette 310
Châlons-sur-Marne H. de l'Intendance 294 — H. de Ville 295 — Porte S. Croix 302 — Rue de Marne 295 — S. Joseph 205
Châlons-sur-Saône Neptunsbrunnen 309
Chamarande Château 208
Chambord 181/238
Champ de Bataille Schloß 312
Champlâtreux Château 318
Champs Château 315
Chanteheux Pavillon 320 Abb. 349
Chanteloup Pagode 325
Chantilly Château 189/253/317 /23
Charenton Temple 185/273
Charleval Château 194/202/3/10
Charleville 310
Charmes Brücke 302
Chartres Place Châtelet 301
Châtillon-sur-Seine Cours l'Abbé 308 — Porte de Paris 308
Chatou Château 317
Chaumont Chapelle 205 — Jesuitenkolleg 184
Chennonceau Schloß 210
Choisy Château 289/314 Abb. 312
Città di Castello Dom 71 — S. M. di Belvedere 77/115/7
Cheverny Schloß 195
Clagny Schloß 312
Clermont-Ferrand Obelisk 310
Cleve 308
Cluny Couvent 292
Coblenz Schloß 318 Abb. 346
Collodi Villa Garzoni 169
Commercy Château 315
Como 69/93/230 — Dom 9/116 — Teatro 151 — Villa l'Olmo 175 Abb. 189
Compiègne Château 317 Abb. 345
Cortona Madonna del Calcinajo 5
Coulommiers-en-Brie Schloß 194
Courances Schloß 195
Courbevoie Kaserne 294
Coutances Pal. de Justice 295 — S. Nicolas 184
Craon Château 317
Cremona Pal. Dati 55/68/97/135 Abb. 40 — Pal. Stanga 124
Crépy-en-Valois Stadttore 302
Cuneo Villa Amoretti 167 Abb. 182 — Villa Parea 176
Dalmatien 13
Dammartin-en-Goële Collège de Juilly 292
Dampierre Château de Luynes 312 Abb. 340
Deutschland 105/42/64/70/6/81/3 /99/235/9/51/67/80/6/290/320/5 — Süd- 109/249
Dieppe 195
Dijon 199/328 — Egl. des Carmélites 204 — H. Bouhier de Lantenay 286 — H. de Bretenières 277 — H. de Sassenay 277 — Maison Milsand 199 — Pal. des Etats 294/304 — Pal. de Justice 199 — Place d'Armes 304 — Porte Guillaume 302 Préfecture 286 — Promenade 308
Dole Hôpital 293
Dompierre-sur-Besbre Couvent 292
Douai Pal. de Justice 286/95
Eau Château 310
Ecouen Château 202
Effiat Château 202
Elsaß-Lothringen 243
England 105/38/42/80/270/86 324
Epinal Promenade 308
Ermenonville Château 325
Ermitage Château 315/7
Etival Kirche 206
Eu Chapelle 204 — Gartenanlagen 323 — Jesuitenkolleg 184
Faenza Brunnen 162
Fano Pal. di Monte Vecchio 123 — S. Pietro in Valle 51 — Teatro 147
Ferrara Corso Porta Po 154 — Erzbischöfl. Palast 94 — Gesù 48/63 — Pal. Corso Vittorio Emanuele 134 — Pal. Crispi 55 — Pal. del Diamanti 154 — Theater 169 — Università 94 — Via Piopponi 154
Fiumicino 154
Fleury-en-Brière Château 203
Florenz 24/34/46/63/7/8/70/106 /53/75 — Arco S. Gallo 301 — Capp. Medicea 66 — Capp. Pazzi 6/23/40/71 — Capp. dei Principi 41 — Carmine 71/88 /103 — Casino di Livia 140 — Castel Pucci 169 — Dom 30 — Fontana del Nettuno 161 — Laurenziana 18/22/3/4/5/57 /107/202/342 Abb. 20 — Pal. Capponi 125/70 — Pal. Corsini 92/3/101/26/7 Abb. 98 — Pal. Fenzi 68 — Pal. Frescobaldi 63 — Pal. Grifoni 34 — Pal. Medici 96 — Pal. Pandolfini 33/4/68 — Pal. Pitti 35/102/26 /7/35/6/77/8/80/94/222 Abb. 139/41/6 — Pal. Rinuccini 67 — Pal. Rucellai 33 — Pal. dello Strozzi 55/68/109 Abb. 18 — Pal. Vecchio 153 /63 — Pal. Ximenes 56 — Perseus des Cellini 63 — Piazza della SS. Annunziata 155/61 — Piazza della Signoria 153/61 — Ponte S. Trinità 302 — SS. Annunziata 66/81/3 Abb. 70 — S. Croce 40/3 — S. Firenze 46/83/110 — S. Francesco al Monte 5/8 — S. Giovannino degli Scolopi 46 — S. Lorenzo 21/3/4/9/40/52 /3/105 — S. Marco 46 Abb. 29 — S. M. Maddalena dei Pazzi 88 — S. M. Novella 41/62 Abb. 30/53 — SS. Michele e Gaetano 63/4 Abb. 55 — S. Spirito 272 — SS. Stefano e Cecilia 83 — S. Trinità 28/63 — Scalzo 21 — Spedale degli Innocenti 155 — Uffici 153 /64 — Via de' Servi 155 — Via Tornabuoni 163 — Villa di Castello 177
Foligno Pal. Comunale 141 — S. Agostino 139 — Annunziata 132
Fontainebleau Château 184/99 /200/1/50/3/78/328
Frascati Apollogrotte 312 — Dom 115 — Villa Aldobrandini 90/167/9/78/80 Abb. 183/4 — Villa Falconieri 103/67/9 Abb. 187 — Villa Ludovisi-Torlonia 170 — Villa Mondragone 167/ 76/8/80 — Villa Piccolomini-Lancilotti 169
Fratta Polesine Villa Badoer 37
Fresne Château de — 186/7/91
Gattinara 164
Gebweiler, Stiftskirche 283
Genf Maison Mallet 264
Genua 15/6/34/45/57/9/69/92/5 /6/100/2/9/120/70/8/224/326/7 — Albergo dei Poveri 145 — Nostra Signora delle Vigne 45 — Pal. Balbi-Senarega 92/6 /100 Abb. 96 — Pal. Brignole-Sale s. Pal rosso — Pal. Cataldi (auch Carega) 16/21/202 Abb. 15 — Pal. Doria Tursi (jetzt Municipio) 16/24/36/95/ 125/56/78 Abb. 199 — Pal. Ducale 141/54 — Pal. Durazzo-Pallavicini 95/121/5 134/5/70 Abb. 130 — Pal. Imperiali 16 — Pal. Negrotti 121 — Pal. Raggio Podestà 16 — Pal. Reale 16/96/101/2/3/20/5/246 /52 Abb. VI — Pal. Rosso (jetzt Brignole-Sale) 18 101/2 /246 Abb. 100 — Pal. Spinola 16 — Pal. Torrette 156 — Porta Pila 152 — S. Ambrogio 38/63 — SS. Annunziata 45/65/81/140 Abb. 36 — S. Carlo 66 — S. Filippo Neri 47 — S. Giorgio 41/42 — S. Luca 42 — S. M. di Carignano 38/65/6 — S. Pietro in Banchi 66 — S. Siro 43/5 — S. Torpeto 75/80 — Teatro Carlo Felice 151 — Università 95 Abb. 92 — Via Balbi 96/ 153 — Via Cairoli 100 — Via Garibaldi 153 — Via Lomellini 100 — Via Nuova 153 — Villa Cambiaso 21/36 — Villa Pallavicini 168/78 — Villa del Paradiso 169 — Villa Scassi 21
Genzano Pal. Cesarini 123
Girgenti 163
Givet Kaserne 294
Grancey Château 315
Grand-Andely N. D. 202
Griechenland 210/67/8/70/3/8/9 /93
Guastalla 147 — Strada Cesarea 153
Harfleur Château 200/2/3/4 Abb. X
Haroué Château 316 Abb. 342
Heliopolis 164
Henrichemont 310
Herculanum 278
Holland 174
Hondschoote H. de Ville 200
Imola 131 — Biblioteca Comunale 135 — Pal. Comunale 135 — S. Agostino 131/6 — S. Cassiano 131/2 Abb. 81 — S. Stefano 139 — Teatro 150/1 /297
Indien 321
Isola bella 179
Issy Château 222/3
Juvisy Pont des belles Fontaines 302/23
Karlsruhe 310
Keranroux Château 317
Kerguehennec Schloß 195
La Flèche Chap. S. Louis 200
La Frère Kaserne 294
La Malgrange 316/7 Abb. 343/4
Langres Hôpital 293 — H. de Ville 295 — Porte des Moulins 301
Laon 256/92/315
La Rochelle H. de Ville 200 — Pal. de Justice 295
La Roche-sur-Yon 311 — S. Louis 284
Laval 317
La Valetta auf Malta 164
Lecce 110/61 — Chiesa del Carmine 80 — Chiesa del Sacramento 84 — Gesù 48 — Pal. della Prefettura 120 — Pal. Vescovado 120 — S. Matteo 113 — Seminario 120
Le Havre 195 — Quai de Lille 286
Leipzig 286
Le Mans Egl. de la Visitation 240
Le Marais Château 318
Levante 211
Lille Börse 200 — Pont neuf 302 — Porte de Paris 301 — S. André 212 — S. Madeleine 214 Abb. 239 — S. Sauveur (Hospital) 286/93
Lisieux Pal. Episcopal 203
Lissabon S. M. de la Divina Providencia 84/5 Abb. 76
Livorno 161/4 — Dom 41/3/5/66 — Piazza Cavour 164
Lodi Incoronata 44
London S. Paul 270/84
Löwen S. Michel 200
Lucca Pal. Controni-Pfanner 94 — Pal. Ducale 97/120 — Pal. Mansi 101 — Pal. Tuccini 133 — Porta S. Pietro 152 — S. Giovanni 71 — S. Romano 46
Ludwigsburg Monrepos 319 — Schloß 319 — Pavillon 197
Lunéville Château 213 — S. Jacques 214/2/59 Abb. 259
Lyon 256/310/8/28 — Benediktinerinnenkloster (jetzt Pal. des Arts) 291/296 — Hospice de la Charité 251/93 Abb. 267/8 — H. Dieu 205/6/93 Abb. 315 — H. de Ville 198/201/7/8/21/314 Abb. 218/9/20 — Loge des Changes 295 — Pal. de Justice 295 — Perrache 310 — Place Bellecour 285/304 — S. Bruno 184/258 — Temple protestant 295 — Theater 297
Macerata Corso 152 — Corso Cavour 153 — Dom 131 — Mater Misericordiae 138 — Pal. Sforza-Torri 156 — Pal. Silvestri-Costa 135 — Pal. Torri 133/5 — S. Giovanni 50/63/152 — S. M. delle vergini 38 — Sferisterio 152 Abb. 166 — Theater 148 — Torpaläste 153
Mâcon H. Dieu 293
Mailand 46/68/70/181 — Arco della Pace 160 — Arena 151 — Borgo nuovo 54 — Collegio elvetico (jetzt Pal. del Senato) 54/69 Abb. 49 — Croce Rossa 74 — Dom, Fassade 230 Abb. 48 — Erzbischöfl. Seminar 54 — Foro Bonaparte 160 — Giardini 161 — Ospedale maggiore 42/145 — Pal. Annoni 62/8 Abb. 50 — Pal. Belgiojoso 141 — Pal. di Brera 42/57/68 Abb. 42 — Pal. Cusani 123/4 — Pal. Durini 54/68 — Pal. Litta Abb. 132 — Pal. Marino 24/5/30/63/199 Abb. 22 — Pal. Paravicini 142 — Pal. Reale 136/41 — Pal. Rocca-Saporiti 142/236 Abb. VIII — Pal. del Senato s. Collegio elvetico — Pal. Treves 142 — Pal. Trivulzio 108/9 — Porta Nuova 152 — Porta Romana 152 — Porta del Seminario 63 — S. Alessandro in Zobedia 43/65/6/190 Abb. 31 — S. Carlo 133/40/54 — S. Fedele 32/46/61/86 — S. Francesco da Paola 85/113 — S. Giuseppe 42 — S. M. presso S. Celso 29/30 — S. M. delle Grazie 199 — S. M. della Passione 110 — S. Paolo 61 — S. Pietro Celestino 130 — S. Satiro 104 — S. Sebastiano 42 — S. Vittore 109 — Teatro della Scala 148 /50/1 — Via di S. Paolo 54 — Via Spiga 142 — Villa Reale 176
Maisons (-Lafitte) Château 195/6 /7/201/2/4/7/8/10/24/31/45/63 /79/328 Abb. XI/214/5/25
Malta 164
Mantes Brücke 302
Mantua Pal. Colloredo 24 — Pal. del Tè 21/59/81/102/342 — S. Andrea 5 — S. Pietro 139 — Villa Pasquali 85
Marino Pal. Colonna 69
Marly-le-Roi Château 315/22
Marocco Villa Mocenigo 37
Maser Tempietto 41
Massa Pal. Ducale 97
Mauriac Promenade 308
Méry-sur-Oise Château 315
Messina 79/116/61 — Monte di Pietà 116 — Ospedale della Pietà 145 — Piazza del Duomo 161 — S. Gregorio 79
Metz Dom 306 — Frauenkirche 211 — Justizpalast 294 — Kathedrale 274 — Ludwigskaserne 294 — Paradeplatz 286 — Platz von Frankreich 301 — S. Clemens 211 — S. Glossindis 274 — S. Louis 272 — S. Simon 240/301 — S. Vincenz 242/58 — Statthalterpalais 294 — Theater 299/301 Abb. 324 — Trinitarierkirche 240
Meudon Château 315
Minerbio Pal. Isolani 17
Modena 13/70 — Albergo delle Arti 146 — Chiesa dei Servi 130 — Chiesa votiva 47 — Ospedale Civile 145 — Pal. Ducale 93/8 — Pal. Reale 125 — S. Agostino 87 Abb. 74 —

S. Domenico 132/9 — S. Giorgio 76/110 — S. Vincenzo 51 /139
Monceau-en-Brie Château 202
Moncley Château 317
Mondovì Santuario di Vico 44
Montauban N. D. 241/59
Montdidier H. de Ville 207
Montmorency Maison de Campagne 323 Abb. 351
Montpellier Château d'eau 308 — Fontaine des trois Grâces 309 — Fontaine des Licornes 309 — N. D. 187 — Pal. de Justice 295 — Peyrou 308 — Porte du Peyrou 301/8
Moulins Brücke 302 — Mausolée du Duc Henri II 187/201
Moyenmoûtier Egl. 240
München Asamhaus 257 — Kongregationskirche 107 — S. Cajetan (Theatinerkirche) 82 — S. Michael 130
Nancy 310/1 — Arc de Triomphe 302 — Carrière 261/306 — Égl. de Bonsecours 240/317 — Egl. des Cordeliers 189 — H. de Craon 306 — H. de Ville 250 /3/95/306 — Kathedrale 241 /59/306 — Maison Adam 256 — Maison Clodion 286 — Maison des Missions royales 256 — Obeliskenbrunnen 309 — Pal. du Gouvernement 262/94 /5/306/43 Abb. 333 — Pépinière 309 — Place d'Alliance 309 — Place Royale 300/5/6/9/10 Abb. 332/3/4 — Rue de la Primitiale 306 — S. Sebastien 241 — Theater 297
Nantes 256 — Börse 295 — Cours de la République 285/307 Abb. 335 — Cours S. André 301 — H. de la Monnaie 295 — Place Cambronne 307 — Place Graslin 286/307 Abb. 335 — Place Royale 286/307 — Rue Royale (Nationale) 301 — Theater 299
Narbonne S. Just 274
Neapel 39/48/54/63/70/96/106/10 /6/32/64/74/326 — Albergo dei Poveri 145 — Brunnen 161 — Darsena 160 — Dom 40/1 — Foro Carlino 156 — Gerolomini 45/115 — Gesù nuovo 39/132 — Häuser Via Nilo 97, Via Roma 96/120 — Immacolatella Vecchia 147 — Monte di Pietà 145 — Museum 68/120 — Obelisk des Domenico 164 — Obelisk der Maria 164 — Pal. d'Angri 134/41/54 — Pal. del Duca Cassano 97 — Pal. Maddaloni 120 — Pal. Reale 67/68/120/35/49/56 — Pal. Reale di Capodimonte 173 — Pal. S. Felice 97/124 — Piazza Dante 156 — Piazza del Plebiscito 156/61/2 — Reclusorio 145 — S S. Annunziata 130/8 Abb. 142 — S. Fernando 51 — S. Filippo Neri s. Gerolomini — S. Francesco da Paola 133/40/54/6 — S. Giorgio maggiore 73 — S. Giovanni a Carbonara 106/116 — S. M. degli Angeli 116 — S. M. del Carmine 65 — S. M. nuova 48 — S. M. della Sanità 38 — S. M. della Sapienza 66 — S. Niccolò 48 — S. Paolo maggiore 48/116 — S. Severo 42 /106 — Spirito Santo 130 — S. Teresa 116 — Teatro S. Carlo 147/51/80 Abb. 165 — Villa (Palazzo) d'Anna 169
Nepi S. Tolomeo 5/7
Nérac Kirche 273
Nevers Couvent des Minimes 205 — S. Marie 200/5 Abb. 223 — S. Pierre 221
Niederlande 181/99/201/308
Nimes 318 — Jardin de la Fontaine 309 — Mont Cavalier 309
Novara Pal. Bellini 54 — Pal. del Mercato 147 — S. Gaudenzio 47/63/114 — S. Marco 48
Nymphenburg 180
Oesterreich 105/9/325
Oiron Château 200
Orléans Bibliothek 295 — Brücke 302 — Evêché 295 — Kathedrale 240 — Maison de Diane de Poitiers 199 — Rue Jeanne d'Arc 301 — Rue Royale (Nationale) 301 — S. Croix 184 — Theater 299
Orta 44
Orvieto S. Giovanni Evangelista 44
Padua 103 — Carmini 5 — Caffè Pedrocchi 147 Abb. 157 — Pal. Giustiniani 176 — Piazza dei Frutti 154 — Prato della Valle 161 — S. Antonio 108 — S. Canziano 65 — S. Clemente 110/54 — S. Giustina 47 — S. Lucia 74 — Teatro 148/9/50 /297 Abb. 164
Paestum Tempel 270
Palermo 110 — Chiesa dei Benedettini 44 — Fontana del Garaffo 161 — Pal. Bonagia 97 /120 — Piazza Pretoria 161/343 — Porta Felice 154 — Quattro Canti 154 — S. Caterina 63 — S. Cita 110 Abb. 105 — S. Domenico 111/5 — S. Giuseppe de' Teatini 45 — S. Salvatore 44
Palma Nuova 164
Palmyra 270
*Paris 126/83/98/210/1/8/21/33/5 /6/40/3/5/8/55/67/8/9/71/5/7/8 /86/7/9/90/1/6/7/8/9/302/3/5/6 /8/9/10/1/2/5/8/9/23/4/8 — Académie 269 Abb. 289 — Arc de l'Etoile 302 — Arc de Triomphe 235/301 — Arc de Triomphe du Carrousel 302 — Archevêché 272/7 Abb. 290 — Archives Nationales 244/97 /306/8/12 — Arsenal 201/14 /52/5 Abb. 269 — Bagatelle 280/320 — Barr. S. Martin 301 — Barr. de Fontainebleau 301 — Barr. du Trône 301 — Börse 295/6 — Boulevards 295/308 — Cabinet des Estampes (in der Bibliothèque nationale) 232/70/3/83/4/302 — Cathédrale 272 Abb. 290 — Champs Elysées 308 — Friedenstempel 273/4 — Champ de Mars 293 — Chap. Expiatoire 272/84 — Cirque National 299 — Comédie Française 297 — Conservatoire des Arts et Métiers 296 — Couvent des Capucines 304 — Couvent Sacré Cœur 244 — Ecole de Droit 296 — Ecole de Médecine 296 — Ecole militaire 292/3 Abb. 314 — Ecole Nationale des Ponts-et-Chaussées 286 — Egl. du Collège des Quatre Nations 190/7/202/5/9 /14/5/31/303 Abb. 208 — Egl. des Feuillants 204 — Egl. des Filles de l'Assomption 214 /5/24 — Egl. des Minimes 206 — Egl. du Noviziat 205 — Egl. de l'Oratoire 184/9/258 /67/82 — Egl. de la Salpétrière 214/24 — Egl. de la Sorbonne 189/91/202/5/6/25 — Egl. du Val de Grâce 186/7/90/1/200 5/9/14/25/6/7/42/91 Abb. 204 /28 — Egl. de la Visitation 214 — Fontaine deGrenelle 264/310 — Fontaine des Innocents 310 — Fontaine de la Victoire 310 — Galerie de Cassas 290 — Garde-Meuble (jetzt Min. de la Marine) 279/80/308 Abb. 325 — Halle au Blé 295 — Hôpital S. Louis 293 — Hospice des Invalides 292/6 — H. des Affaires étrangères 256 — H. Amelot de Bizeuil 193/4/219 /24/38 Abb. 244 — H. d'Aumont 192 — H. de Bauffremont 246/63/4 Abb. 284 — H. Beauharnais s. du Maine — H. de Beauvais 193/7/203/4/7/8/9/19 Abb. 211/2/3 — H. de Blouin 243/50/2/4/7 Abb. 274 — H. de Boullongne 253 Abb. 270 — H. de Bouret 280 — H. de Bourvallais (jetzt Min. de la Justice) 250/3/4 — H. de Bretonvillers 192 — H. de Brunoy 287 — H. Carnavalet 204/7 — H. de Châlons et de Luxembourg 203/7 — H. Chanac 245 /52/62 — H. de Charost (jetzt engl. Gesandtschaft) 248/63/4 /87 — H. du Chatelet 284 Abb. 308 — H. de Clisson 244 — H. de Condé 275 — H. de Conty (jetzt Min. de la Guerre) 243/61/323 — H. de Crillon 255/80 Abb. 276 — H. Delisle-Mansart 251/3/5/66 Abb. XIV — H. Dornay 250/1/4 — H. d'Estrées (jetzt russ. Gesandtschaft) 218/9— H. d'Evreux I, (auch de Thiers) 243/9/50/2 Abb. 266 — H. d'Evreux II (jetzt Pal. de l'Elysée) 243/63 — H. de la Fare 250/3 — H. de Ferrary 280 — H. Fieubet (de Lavalette) 200 — H. de Fleury 286 — H. de Gallifet (jetzt ital. Gesandtschaft) 276 /7/9/84 Abb. 298/9 — H. Gouffier de Thoix 248/57 — H. du Gouverneur militaire 253 — H. de Guise 244 — H. de Jabbach 264 — H. des Invalides 211/4/24 — H. de Joyeuse 244 — H. Lambert 192/3/4/7/201/2/3 /7/8/9/21 Abb. IX/209/10/45/72 — H. de Lamoignon 202 — H. de Lassay (jetzt Pal. du Président) 263 — H. de Lauzun 207 — H. de Luynes 192/249 — H. de Mailly 223/49/55 Abb. 273 — H. du Maine (oder Beauharnais, jetzt deutsche Gesandtschaft) 248/60 — H. de Massa 286 — H. de Matignon (jetzt österr.-ung. Gesandtschaft) 245/50/2/3/6/64 /75/320 Abb. 263/4/5 — H. de Miromesnil 253 — H. de Monbason 261 — H. de Montebello 243/51/2 — H. de Moras (auch du Maine) 244/60/4 — H. de Narbonne 275/9/85 — H. de Noailles 243 — H. de Noirmontiers (jetzt Service géographique) 246 — H. d'Orsay 284 — H. Peyrence de Moras 257 — H. Pillet-Will s. Blouin — H. du Président Hénault 224 — H. de Rambouillet 192 — H. de la Rochefoucauld 250/3 — H. de Rohan 244/9/53/7/62 Abb. 261 — H. de Roquelaure (jetzt Min. des Trav. publics) 243/5/64 — H. de Rothelin (jetzt Min. du Commerce) 218/9/24/7/38/45 Abb. 243 — H. de Salm (jetzt Pal. de la Legion d'honneur) 275/6/87 Abb. 297 — H. de S. Foix 277 — H. de Seignelai 248/64 — H. de Senecterre 262/84 Abb. 283 — H. de Soubise 244/9/50/1/3/4/5/9/61 /80/315 Abb. 261/75/82/XV — H. de Soubise II 276 — H. Suchet 285 — H. de Sully 191 — H. de Thélusson 275/6 /7/84/325 Abb. 296 — H. de Torcy 248/64 — H. de Toulouse (dann de la Vrillière, jetzt Banque de France) 250/3/303 — H. de Tunis (jetzt Ritz) 243/9 — H. de Villemarée 253 — H. de Villeroy (jetzt Min. de l'Agriculture) 248/60/76 — H. de Villette 279 — Jardin du Luxembourg 200/309 — Imprimerie Nationale 244 — Institut de France 190 — Kloster Val de Grâce 291 — La Folie des Chartres 325 — Louvre 123/98/206/11/21/2/5 /8/9/31/32/3/4/5/6/61/7/78/9 /303/8/28 Abb. 254/5 — Lycée Michelet 222 — Madeleine 268/72/3/4/84/7/96/301/308 Abb. 326 — Maison Brethous 246 — Maison de Hardouin-Mansart 224 — Maison des Marchands Drapiers 224 — Maison de Montigny 246 — Maison Montmorency 276 — Maison Rue de la Parcheminerie 256 — Maison Rue Royale 289 — Maison Rue S. Antoine 256 — Maison Rue des S. Pères 256 — Maison de Stignac 246 — Maison de Sonning 218/24/7 — Maison Vassale 287 — Maisons in der Chaussée d'Autin, Rue de la Pépinière, de Provence, S. Georges, S, Lazare 277 — Militärspital 291 — Münze 284/95 — Musée Carnavalet 192 — N. D. 211 — N. D. de Lorette 274 — N. D. des petits Pères 187 — N. D. des Victoires 187/258 — Observatoire 235/96 — Odéon 278/99 — Opéra nouveau 301 — Pal. de Bourbon (jetzt Chambre des Députés) 245/63 /75/84/99 Abb. 262 — Pal. des Chanoines 272 Abb. 290 — Pal. de l'Elysée s. H. d'Evreux II — Pal. de Justice 295 — Pal. du Luxembourg 126/94 /9/200 — Pal. Napoléon 318 — Palais National 299 — Pal. Royal (früher du Cardinal,

* Die erwähnten und noch erhaltenen Hôtels in Paris liegen: **Boulevard des Italiens:** Pavillon de Hannovre **Boulevard St. Germain:** 246 Roquelaure **Place de la Concorde:** 10 Crillon **Place Vendôme:** 9 Villemaré 11/13 Bourvallais 14 Fare 16 Bouret 17 Tunis 19 Thiers 21 Dornay 23 Boulogne **Quai d'Anjou:** 17 Lauzun **Quai des Célestins:** 2 Fieubet **Quai d'Orsay:** Lassay **Quai Voltaire:** 27 Villette 29 Mailly **Rue Béranger:** 3/5 Peyrence de Moras **Rue La Boëtie:** 111 Massa **Rue du Faubourg St. Honoré:** Evreux II Brunoit 31 Blouin 31 Monbason 33/35 Montigny-Stignac 39 Charost **Rue François Miron:** 68 Beauvais 82 Hénault **Rue des Francs Bourgeois:** 25 Lamoignon 58 Miromesnil 60 Soubise **Rue Geoffroy l'Asnier:** 26 Châlons-Luxembourg **Rue de Grenelle:** 79 Estrées 87 Bauffremont 101 Rothelin 127 Chatelet 138/40 Noirmontiers 142 Chanac de Pompadour **Rue de Jouy:** 7 Aumont **Rue de Lille:** Salm-Kybourg 74 Torcy 76 Seignelai 78 Maine **Rue de Richelieu:** 87 Sonning **Rue St. Antoine:** 185 Jully **Rue St. Dominique:** Amelot 14/18 Conty **Rue St. Gilles:** 22 Delisle-Mansart **Rue St. Louis:** Brethous 2 Lambert **Rue des St. Pères:** Fleury **Rue de Sévigné:** Carnavalet **Rue des Tournelles:** 28 Hardouin-Mansart **Rue de l'Université:** 24 Senecterre (1911 zerst.) **Rue de Varenne:** 36 Gouffier de Thoix 45 Narbonne 47 Rochefoucault 50 Gallifet 57 Matignon 69 Orsay 73/75 Montebello 77 Moras 78 Villeroy **Rue Vieille du Temple:** 47 Amelot de Bizeuil 89 Rohan 102 Ferrary **Rue de la Ville l'Evêque:** 16 Suchet **Rue de la Vrillière:** 1/3 Toulouse.

d'Orléans) 192/277/84/96/8/9 /308/10/9 — Panthéon 269/70/1 /80/3/4/7/96/8/301 Abb. 291/2 /3/4/327 — Parc Monceau 325 — Pavillon de Hanovre 262 — Place du Châtelet 310 — Place de la Concorde 279/84 /301/6/8/9 — Place Louis le Grand s. Pl. Vendôme — Places Louis XV 306/8 — Place Louis XVI 308 — Place de l'Odéon 286/301/7 — Place Vendôme 224/43/301/3/4/5/9 Abb. 327 — Place des Victoires 224/303/4 Abb. 327 — Place des Vosges 199 — Pont des Arts 303 — Pont de Neuilly 302 — Pont Royal 302 — Pont de la Seine 308 — Porte S. Denis 182/211/30/1/301 Abb. 252 — Porte S. Martin 301 — Rue Castiglione 301/1 — Rue S. Georges 277 — Rue S. Honoré 304 — Rue Joubert 301 — Rue Laffitte 275 — Rue de la Pépinière 277 — Rue de Provence 277 — Rue de Rivoli 278/301 — Rue Royale 301/8 Abb. 326 — Rue S. Lazare 277 — Rue Soufflot 286 — Rue de la Vrillière 303 — S. Antoine 293 — S. Geneviève s. Panthéon — S. Germain l'Auxerois 240 — S. Gervais 204/9/58/83 — S. Jean en Grève 240 — S. Joseph des Carmes 185 — S. Louis d'Antin 292 — S. Louis en l'Ile 212 — S. Louis des Invalides 206/11/4/5/6/8/21/6/7 /38/84/92/300/4 Abb. 240/1/2 — S. Louis du Louvre 240/58 — S. Nicolas des Champs 240 — S. Paul et S. Louis 185/6/204 /11 — S. Philippe du Roule 273 /4/84 — S. Roche 188/9/205 /11/42/55/8/9/79/82 Abb. 206 /79 — S. Sulpice 183/8/9/202 /5/11/36/41/2/55/8/62/82/3 Abb. 207/304/5/6 — S. Thomas d'Aquin 201/83 — S. Etienne du Mont 84/225 — S. Eustache 259/83 — Seine 190/206/31/45/63/84 — Sorbonne 189/90 — Temple de Panthemont 283 — Temple S. Marie 189/205 — Théâtre Français 298/9 — Théâtre Italien 301 — Théâtre du Louvre 299 — Théâtre de l'Odéon 299 — Théâtre des Tuileries 299 — Theatinerkirche 213 — Trocadéro 290 — Tuileries 202/3/31/2/3/6/97 /9/308/28 — Vendômesäule 304

Parma Mad. della Steccata 80 — Markthalle 147 — Pal. Farnese 147 — Pal. Municipale 69 — Pal. Pilotta 57/69/93 — Piazza Garibaldi 154 — Piazza della Ghiaia 147 — Il Quartiere 42/75 — SS. Annunziata 43/4 Abb. 32 — S. Antonio Abbate 84/342 Abb. 79 — S. Giovanni Evangelista 64 — S. Giuseppe 139 — S. Pietro 136/40/54 — Stradone 161 — Teatro Farnese 147/297 — Teatro Regio 151

Pavia Pal. Mezzabarba 110/20/3 Abb. 128

Perigny Château 315

Perugia 33 — Arco di Augusto 125 — Chiesa nuova 50/81/110 — Gesù 7/26/9 — Misericordia 42 — Olivetanerkloster 132/43 — Pal. Antinori-Gallenga 98 /103/7/24 Abb. VII — S. Teresa 41

Pesaro S. Giovanni Battista 5 — Villa Imperiale 177

Pescia Villa Garzoni 178

Peterhof 175

Petrograd 117/66/76/236/95/310 /27 — Admiralität 310 — Akademie der Künste 144/296 — Börse 295 — Eremitage 150 — Marmorpalais 123 Abb. 135 — Pal. Stroganoff 125 — Senat 236 — Smolni-Kloster 144/75 Abb. 156 — Synod 236 — Wassili Ostrow 295 — Winterpalais 110/25 Abb. 138

Piacenza Pal. Farnese 12 — Pal. Municipale 161 — Pal. della Prefettura 142 — Piazza de Cavalli 161 — S. Giovanni 44

Piemont 101/6/76

Pienza Pal. Piccolomini 10

Pinon Château 315 Abb. 341

Pinsaguel Château 317

Pisa Arnobrücke 147 — Denkmale 161 — Loggia de' Banchi 147 — Pal. Upezzinghi 67 — S. Matteo 88 — S. Stefano de' Cavalieri 41/5/64

Pistoja Biblioteca Fabronniana 152 — Pal. Amanati Celesi 120 — Umiltà 6 — Via Montanara 152 — Villa in Via de Pappagalli 175

Plassac Château 317

Poitiers Chap des Jésuites 201 — Parc de Blossac 309

Pompeji 252/3/78

Pomponne Château 323

Pont-à-Mousson Couvent des Prémontrés 292

Pont d'Ardres Brücke 302

Pontarlier Triumphtor 302

Portugal 73/325

Posen 274

Potsdam 255

Prémontré Abbaye 292 Abb. 313

Quinto Villa Thiene 37

Racconigi Schloß 176/80 — S. Giovanni 87/104 — Villa Beroni 167

Rambouillet, Château 253/325

Rastatt 310

Ravenna S. Apollinare nuovo 83 — S. M. in Porto 139

Reggio S. M. della Chiara 38

Reims 292 — Couvent 292 — H. de Ville 204/64 — Place Royale 285/6/306 — Promenade 308 —

Rennes 304/10 Abb. 205. — Bauamt 305 — Chapelle 189 — H. de Ville 264/95/305 Abb. 318/30 — Jesuitenkirche 185 Abb. 205 — Kathedrale 206 — La Motte 308 — Museum 305 — Pal. de Justice 197/8/9/201/94/305 Abb. 205/26 — Platzanlagen 304/5 Abb. 205/330 — Place du Palais 285 — S. Sauveur 240 Abb. 205 — Theater 305

Rethel Hôpital 293

Richelieu Château und Stadt 194/9/210/301/10/2 Abb. 328/9 — Kirche 184/205/6 — Torplätze 303 Abb. 329

Rincy Château 195/202

Rochefort 310 — Promenade 308

Rodez S. Amand 274

Rom Allg. 5/10/2/3/26/37/9/40 /3/5/9/51/3/63/5/7/8/9/73/81/90 /1/102/5/6/9/11/7/8/20/3/31/8 /9/45/50/4/5/7/61/3/4/5/6/78 /83/5/7/202/10/1/14/67/8/73/ 300/10/1/21/6/7 Abb. III — Acqua Felice 163/5 — Acqua Paola 163 Abb. 176 — Barcaccia 162 — Benediktinerkloster 177 — Bosco Parrasio 160/308 — Braccio Nuovo 146 — Cancelleria 33/4/152 — Capitolinische Paläste (s. auch Pal. dei Conservatori und Museo Capitolino) 18/9/21/24 /33/35/51/62/7/98/175 Abb. 16 — Capp. al Monte di Pietà 73 — Capp. Paolina 165 — Capp. Sixtina 25/59/82/254 — Casa professa 9/143 Abb. 4 — Casa dei Zuccari 63 — Chiesa Nuova, s. S. M. in Vallicella — Circus Maximus 299 — Collegio Romano 22/56/8/67/93/ 8/121/3/5 Abb. 5 — Collegium de propaganda Fide 73/107/20 /1/3 — Emanueldenkmal 165 — Engelsburg 165 — Fontana delle Tartarughe 161 — Fontana Trevi 109/63 Abb. 117/77 — Fontana del Tritone 162/3 — Forum 90/115/55 — Gesù 6/7/8/9/10/21/8/9/32/40/6/7/8/9 /50/1/8/61/2/3/4/81/8/143/85/6 /204 Abb. 1/4/27 — Gesù e Maria 65/88 Abb. 75 — Kaiserthermen 6/269 — Kloster bei S. Carlo 106/7/255 Abb. 110 — Kolosseum 60/166 — Konstantinsbasilika 104 — Konstantinsbogen 301/2 — Monte Aureo 158 — Monte Pincio 161 — Museo Capitolino 16/8 /9/21/4/33/5/51/146/55 Abb. 16 — Museo Chiaramonti 146 — Museo Clementino-Pio 135/46 Abb. 145 — Obelisken 163/4/5 /6 Abb. 122/34/67/74 — Oratorio di S. M. (auch Corpus Domini) 74/113 — Ospedale di S. Giovanni 145 — S. Spirito 27 — Ospizio Apostolico 145 — Pal. Alessandrino 58 — Pal. Altieri 100/24 Abb. 97 — Pal. Angelo Massimi 12/7 — Pal. Asdrubal Mattei 56/7/69/93 — Pal. Astalli 92/3 — Pal. Barberini 90/1/3/100/2/4/6/7/ 20/2/4/5/6/7/36/61/70/220/1/55 Abb. 82/3/4/9/103/8/9 — Pal. Bonaparte 119— Pal. Borghese 56/8/63/7/154/163/80/207 Abb. III/43 — Pal. Braschi 135/40/1 — Pal. Buon campagni 119 — Pal'ino Busiri-Vici 103 — Pal. Cagiati 119 — Pal. Cenci Bolognetti 137 — Pal. Chigi 33/4/5/67 — Pal. Colonna 101/19/21/246/321 Abb. 99/V — Pal. dei Conservatori 18/9/21/3/4/8/33/5/51/8/ 107/55/75/255/342 Abb. 16/106 — Pal. della Consulta 124/7/36 /63/5 Abb. 134 — Pal. Corsini 101/23/7/34 Abb. 144 — Pal. Costa 21 — Pal. Crescenti 106/8/255 Abb. 113 — Pal. Doria Pamphili 98/101/2/7/19 /20/1/3 Abb. 86/127 — Pal. Falconieri 125 — Pal. Farnese 8/9/10/1/2/3/7/8/22/33/4/5/59 /62/7/90/3/6/8/101/25/61/3/74 /84/220 — Pal. Giraud 10 /33 — Pal. Giustiniani 98 — Pal. del Grillo 102/6/7/8/9/80 /255 Abb. 101/12 — Pal. Laterano 56/67 — Pal. Madama 118/9 — Pal. Marchionne Baldassini (jetzt Palma) 10 — Pal. Massimi alle Colonne 11/33 /5 — Pal. Mattei alle botteghe 33/4 — Pal. Muti-Bussi 92/3 Abb. 85 — Pal. Muti-Papazurri 126 — Pal.di Monte Citorio 91/2/108/26/7/62/233/93 — Pal. Narni 106/7/255 Abb.111 — Pal. Negroni 56 — Pal. Niccolini 11 — Pal. Odeschalchi 90/8/121/233 — Pal. Palma s. Pal. Marchionne Baldassini — Pal. Pamphili 92/121/4/5 /54 — Pal. an Piazza di Campo Marzo 133 — Pal. dei Pupazzi 120 — Pal. Quirinale 57/9/65/8 /90/177 Abb. 44 — Pal. Righetti 121 — Pal. Ruspoli 33/4 — Pal. Sacchetti 12/33/4 — Pal. Salviati 92/119/23/60 — Pal. Sciarra 59/67 — Pal. dei Senatori 18/9/21/4/33/5/51/154 /5 Abb. 16 — Pal. Serlupi 67 — Pal. Spada 18/59/104 — Pal. Vaticano 12/31/57/104 /57/69/76/296/327 Abb. 145 — Pal. di Venezia 33 — Pal. Vidoni-Caffarelli 21 — Pantheon 133/66/205/14/30 — Piazza d'Ara-Coeli 92 — Piazza Barberini 165 — Piazza Bocca della Verità 162/3 — Piazza del Campidoglio 19/21/154/5/7 /61/72 Abb. 16 — Piazza delle Fornaci 163 — Piazza della Lungara 112 — Piazza Navona 162/3/4 Abb. 122 — Piazza di S. Pietro 74/155/6/7 /8/9/61/3/4/79 Abb. 17/3/4/5 — Piazza del Popolo 71/117/54 /60/3/5/310 Abb. III/178 — Piazza del Quirinale 163/5 — Piazza di S. Ignazio 159 — Piazza di Spagna 120 — Piazza Venezia 98/165 — Ponte S. Angelo 165 — Porta Pia 23 /152/65 — Porta del Popolo 43/152/65 Abb. III — Porta Ravegnana 165 — Porto Leonino 160 — Porto di Ripetta 56/160/5 Abb. III — S. Agnese 32/72/3/4/5/112/3/4/7/ 32/54/62/4/90/206 Abb. 58/122 — S. Agostino 10/26 — S. Anastasia 66 — S. Andrea delle Fratte 49/114/7 — S. Andrea vor Porta del popolo 43 — S. Andrea al Quirinale 75/106/10/57/205 Abb. 33 — S. Andrea della Valle 7/50/1/2 /60/1/2/4/6/105/11/38/205/58 Abb. 6/21/45/7 — S. Anna dei Palafrenieri 43/64/5 — S. Antonio dei Portoghesi 82 /108/10/1 — S. Apollinare 113 — SS. Apostoli 86/91 — S. Biagio 113 — S. Bibiana 66 — S. Carlo ai Catinari 42/3/64 /81 — S. Carlo al Corso 41/53 62/5/88/115 Abb. III — S. Carlo alle quattro Fontane 64 /76/7/107/9/12/59/65/82/226 Abb. 114 — S. Caterina dei Funari 26/138/41 Abb. 26 — S. Caterina da Siena 48/66 — S. Cecilia 116 — S. Crisogono 66 — S. Croce in Gerusalemme 76/113/6/39/54/60/5 Abb. 35/121 — SS. Domenico e Sisto 38/48/64/88/106 Abb. 38 — S. Filippo Neri 112/42/3 Abb. 155 — S. Francesca Romana 65/6 — S. Giacomo al Corso 43/4/66 Abb. III/34 — S. Giovanni dei Fiorentini 138 /9/65/342 Abb. 147 — S. Giovanni in Laterano 42/4/83/7 /104/17/32/5/8/40/52/66/259 Abb. /102/48/9/50/1 — S. Girolamo dei Schiavoni 27/64/160 — S. Gregorio ad Clivum od. Magno 64/6/86 — S. Ignazio 7/45/50/62/82/6/8/103/5/10/85 Abb. 5/7/104 — S. Isidoro 116 — S. Ivo 76/7/112/4/5/42/342 Abb. 62/3/120 — S. Luigi dei Francesi 29/64 — SS. Marcellino e Pietro 132/9 — S. Marcello 29/113 — S. Maria degli Angeli 6/21/46/130 — S. M. dell'Anima 29 — S. M. in Campitelli 43/86/7/104/11/32 /91/241 Abb. II/80 — S. M. di Loreto 31/65/71 — S. M. Maddalena 86/105/10/3/226 Abb. 115 — S. M. maggiore 39/116/37/52/63/5 Abb. 167/8 — S. M. sopra Minerva 164 — S. M. de' Miracoli 71/114/6/7 259 Abb. III/124/78 — S. M. de' Monti 7/27/32/49/64/204 — S. M. in Monte santo 71/3/ 116 Abb. III. — S. M. della Pace 21/113/36/59/221/6/58 Abb. 119 — S. M. del Popolo 71/2/83 Abb. 54 — S. M. del Priorato 130/6/9 Abb. 152 — S. M. della Scala 49 — S. M. in Traspontina 27/8 Abb. 25 — S. M. in Trastevere 41/82/104/342 Abb. 71/2 — S. M. della Trinità 165 — S. M. in Vallicella oder Chiesa Nuova 64/88 /143 Abb. 155 — S. M. in Via lata 48/64/107/10/3/6 — S. M. della Vittoria (früher S.Paolo) 49/64/82/104/6 Abb.73 — SS. Martina e Luca 72/113/5

/6 Abb. 56/118 — S. Martino ai Monti 87/132 — S. Niccolò da Tolentino 82/103/11 — S. Nome di M. 58/71/342 — S. Paolo s. S. M. della Vittoria — S. Paolo fuori le Mure 116 — S. Pietro 3/4/5/8/21/2/6/7 /30/1/8/9/40/1/3/7/51/2/3/64/5 /6/15/103/7/10/4/6/32/5/7/9/40 /2/58/64/205/16/26/7/55/67/70 /300/27/42 Abb.1/2/28/39/107 /72 — S. Pietro in Montorio 41/66/75 — S. Pudenziana 41 — S. Rocco 140 — S. Spirito in Sassia 5/27/63/112/84 — S. Susanna 28/64/154/63 /204 Abb. 46 — S. Trinità 73 Abb. III — S. Trinità de' Monti 65/160 — S. Trinità de' Pellegrini 49/86/113 — SS. Vincenzo ed Anastasio 48/110 /1/163 Abb. 117 — Scala di Spagna 116/60/4/5 Abb. III — Septizonium 204 — Teatro Aliberti 149 — Teatro Argentina 147 — Teatro Tordinone 147 — Tempietto Zuccari 154/65 Abb. III — Theater des Marcellus 11 — Università 112 Abb. 120 — Via del Babuino 92/117/9/54/60/5Abb. 178 — Via Cappucini 116 — Via Carlo Alberto 165 — Via de' Condotti 73/160/4 Abb. III — Via Gregoriana 154/65 — Via Merulana 152/65 — Via Panisperna 165 — Via Paolina 165 — Via Quattro Fontane 152 — Via Quirinale 154/65 — Via di Ripetta 117/54/65 Abb. 178 — Via S. Croce 116 — Via S. Giovanni 166 — Via 20 Settembre 57/152/63 — Via Sistinia (früher Felice) 154 /65 Abb. 114 — Via Tomacelli 160 — Via del Tritone 163 — Vierströmebrunnen 162/3 Abb. 122 — Villa Albani 146/75/6/80 /267 Abb. 24/185 — Villa Borghese 152/67/9/76/80/244 — Villa Doria Pamphili 171/8 /80 Abb. 190/1 — Villa Farnesina 17/21/36/90/168/77/244 — Villa Madama 4/177 — Villa Medici 167/8/77 Abb. 186 — Villa di Papa Giulio 36/168

Rouen 310 — Fontaine de la Grosse Horloge 257/310 — Fontaine de la Pucelle 309 — H. de Ville 310 — Jesuitenkolleg 184 — Platzprojekt 305 — S. Louis 205 — S. Maclou 199

Rougemont Château 203

S. Amand Abbaye 200/6/312 Abb. 222

S. Blasien 324 Abb. 352/3

S. Cloud 322

S. Cyr Ecole militaire 291/2

S. Denis Abbaye 292 — Ancien Carmel 272/84 — Pal. de Justice 272

S. Dié 310

S. Foy-la-Grande Promenade 308

S. Germain-en-Laye 322

S. Maixent Kirche 211

S. Omer Chap. de Lycée 206

S. Ouen Couvent 292/343 — H. de Ville 292

S. Pierre-Eglise Château 317 — Hôpital militaire 224 — Jesuitenkolleg 224

Sabionetta Chiesa dell'Incoronata 85 — Theater 147

Sablé Château 315

Salins Kapelle 189 — Najadenbrunnen 309

Sampierdarena Villa Doria 178 — Villa Scassi 168

Saragossa Seo 342

Saumur N. D. des Ardilliers 189/214 — S. Pierre 225 Abb. 250

Sceaux Chapelle 235

Schio Cathedrale 140 Abb. 153

Schweiz 109/42

Seilleraye Château 315

Sens Brücke 302

Settignano Villa di Gamberaia 180 Abb. 200

Soissons 315

Solesmes Convent 292

Spanien VII/73/99/199/239/303 /25

Strà Pal. Pisani 101/73/6/9/80

Straßburg 288/311/8 — Schloß Rohan 243/64 Abb. 286/7/8— Statthalterpalais 264/94 — Theater 299

Stupinigi Schloß 101/70/3/80/316 /7 Abb. 192/3

Stuttgart 96

Syrakus Dom 111/6

Tadj-Mahal 321/43

Tanlay Château 233

Tivoli Villa d'Este 169/77/8/80 Abb. 179

Toul Evêché 295 — H. de Ville 295

Toulon 310 — H. de Ville 225 — Tor 302

Toulouse 199/317 — Brunnen 309 — Capitol 261/4/95 Abb. 319 —Chapelle du Lycée 199 — Daurade 273/84 — Egl. des Chartreux 273 — H. de Caulet 199 — H. Felzins 199 — H. de Lasbordes 199 — H. de Pierre 202/3 Abb. 224 — — Pal. Archiépiscopal 294 — Temple 274

Tournus H. de Ville 295

Tours Brücke 302 — H. du Consulat 294 — Rue Royale (Nationale) 301 — S. François 292

Trapani Casa Xirinda 120

Trier Schlößchen Monaise 320

Triest S. Antonio 133

Triors Château 318

Troisfontaine Château 315

Troyes Hôpital 293 — H. de Ville 204/61

Turin 73/8/85/93/7/125/30/3/60 /4/251/97 — Armeria Reale 101 — Capp. Corpus Domini 42 Capp. di S. Sindone oder SS. Sudario 78/83/109/15/214 Abb. 64/5 — Castello del Valentino 102/26 — Chiesa del Carmine 84 — Chiesa della Misericordia 87/130 — Corte d'Appello 141 — Dom 21/6/65 /78 — Gran Madre di Dio 133/40/61 Abb. 143 — Ordine Mauriziano 174 — Pal. dell'Accademia Filarmonica 101 — Pal. dell'Accademia delle Scienze 121 — Pal. Asinari 99 /193 Abb. IV — Pal. Barolo 99/120/35/277 — Pal. Carignano 97/8/109/21/6/34/59 Abb. 93/136 — Pal. Cavour 125 — Pal. della Cisterna 141 — Pal. Falicon 101 — Pal. Graneri 97/8 — Pal. Madama 99/125 Abb. 95/137 — Pal. del Municipio 121/56 — Pal. d'Ormea 123 Abb. 133 — Pal. Paesana 124 — Pal. Reale 97/101/20/49 /297 Abb. 163 — Pal. Saluzzo di Paesana 99/127 Abb. 140/1 — Piazza S. Carlo 153/6/64 Abb. 170 — Piazza Vittorio Emanuele 160/4 Abb. 171 — S. Cristina 49/113 Abb. 170 — S. Filippo Neri 83/4 — S. Francesco da Paola 49/83 — S. Lorenzo 78/9/87/116/32 Abb. 66/7/8 — S. M. Consolata 71/80 — SS. Martiri 46 — S. Rocco 42 — S. Teresa 50/113 — S. Trinità 42/78 — Superga 73/116/7/8/272 Abb. 125/6 — Teatro Regio 148 — Universität 134 — Via di Po 120/34/53/60 — Via Roma 153/4

Turny Schloß 195

Tzarskoje Selo Eremitage 110/76 Abb. 198 — Pavillon de Monbijou 176 — Schloß 110/75/80 Abb. 197

Udine Pal. Antonini 13/4/36 Abb. 12

Ulm Münster 117

Uzès Egl. 226

Valdagno Dom 140

Valenciennes H. Dieu 293 — H. de Ville 201 — S. Amand bei — s. d.

Valognes H. de Beaumont 263

Vannes 195

Varallo S. M. Assunta 49

Varese 44/75

Vaux-le-Vicomte (-Praslin) Château 195/6/7/201/2/3/8/10/37/ 64/312/22/8 Abb. 216/31/2/3

Velletri Brunnen 162 — Dom 130 — Pal. Ginetti 94 — S. Martino 132

Venaria Reale, Schloß 166/70/2/9

Venedig 13/30/2/3/4/44/56/63/5/9 /74/5/82/8/92/102/9/11/2/6/22/ 44/56/86/326 — Ateneo Veneto 144 — Calle larga 156 — Campo dei Tolentini 156 — Campo della Misericordia 32 — Canale della Guidecca 154 — Canale Grande 13/69/92 — Chiesa delle Zitelle 41/4 — Dogana 147/54 Abb. 169 — Gesuati 87 — Giardini 161 — Gli Scalzi 82/8/111 — Handelsquartier 147 — Ospedalettokirche 106 — Pal. Balbi 69 — Pal. Cornari 55 — Pal. Corner (oder della Cà Grande) 13/21 — Pal. Flangini 122 — Pal. Grimani 13/21/36 Abb. 11 /9 — Pal. Labia 92 — Pal. Pesaro 92/122 Abb. 87/129 — Pal. Pisani 92 — Pal. Rezzonico 92/122 — Pal. Surian Nanni 92 — Pal. Vendramin-Calerghi 21 — Piazza di S. Marco 156 — Piazzetta 156/63 — Procuratie Nuove 156 — Redentore 10/21/30/42/76/131 /9 — Rialto 147 — S. Crisostomo 132 — S. Felice 133 — S. Geremia 138 — S. Giorgio Maggiore 6/21/93/139 — SS. Giovanni e Paolo 75 — S. Lazzaro 110 — S. Maddalena 132 — S. Marco 133/56 — S. M. dei Gesuiti 87/8 — S. M. de Miracoli 32 — S. M. della Pietà 74 — S. M. del Rosario 87 — S. M. della Salute 75/97 /116/54/6 Abb. 61/169 — S. M. Zobenigo (oder del Giglio) 82/108/11 Abb. 116 — S. Maurizio 133 — S. Moisè 44 /112/56 — S. Rocco 140 — S. Salvatore 112 — S. Simone Piccolo 132/40 — S. Staè (S. Eustachio) 105 — S. Vitale 131 — Scuola dei Carmini 145 — Scuola di S. Girolamo 144 — Scuola di S. Teodoro 145 — Teatro Fenice 149/51 — Teatro S. Cassiano 147 — Tolentini 140

Verneuil Schloß 194

Verona Pal. Bevilacqua 122 — Pal. Canossa 8/13/5/21/68/102 /8/41 Abb. 17 — Pal. Carlotti 120 — Pal. Conati 92/3 — Pal. Guerrieri 100 — Pal. Maffei 93/122 — Pal. del Municipio 142 — Pal. Portalupi 140 — S. Francesco Stimate 131 — S. M. Immaculata 131 — S. Paolo Campo Marzo 130 — S. Giorgio in Braida 63/5 — Teatro Filarmonico 148/51 — Teatro Nuovo 151 — Via Leoncini 100

Versailles 221/7/45/8/310/2/8/22/8 — Ailes des Ministres 313 — Ballspielhaus 297 — Chapelle 212/3/5/55/9/60/313 Abb. 235 /6/7/8/81 — Château 125/ 35/66/74/80/96/222/35/8/50/2/3 /5/60/79/84/97/8/312/3/4/22 Abb. 246/7/8/71/303/38/9/XII — Ecuries 310 — Hameau 179 /325 — Haus Rue du Mail 312 — H. Avenue de Paris 6 /256 — N. D. 211/25 — Park 322/8 — S. Louis 241/2/59/82 /6/310 Abb. 280 — Trianons 328 Grand—176/222/3/55/314/5 /8/9/22 Abb. 249 Petit — 176 /248/79/319/20/5 Abb. 301/47 /8/XVII — Trianon de Porcelaine 255/318

Versainville Château 315

Vicenza 131/49/297 — Basilika 47/98 — Loggia del Capitano 22/5/46 — Madonna del Monte 72 — Pal. Bonin 55 — Pal. Chierigati 14/8/21/36 Abb. 13 /4 — Pal. Leoni-Montanari (jetzt Milan-Massari) 109/24/7 — Pal. Loschi-Ziiari 133/41 Abb. 154 — Pal. Muttoni (jetzt Bevilacqua) 124 — Pal. Porto 68 — Pal. Porto Barbaran 21/68 — Pal. Repeta 121/7 Abb. 131 — Pal. Adr. Thiene 36 — Pal. Marcant. Thiene 18 — Pal. Trissino-Baston 55 — Pal. Valmarana 14/25 — Portici di Monte Berico 153 — S. Filippo Neri 130/40 — Teatro Olympico 105/47 — Villa Rotonda 4/5 /37 Abb 3

Weikersheim 252

Wideville Château 195

Wien 105/79 — Albertina 270 — Borromaeuskirche 74 — K. K. Hofbibliothek 65/81/114 /273 — Stefansdom 117

Würzburg Haus zum Falken 257 — Schloß 213/48/52/5/317

Zola Predosa Villa Albergati 170

XVIII. Namenverzeichnis.

Abacco, Antonio dell' (c. 1495—n. 1567) 59/67
Abbate, Niccolò dell' (1512—71) 201
Abel de Sainte-Marthe 189
Adam, Jacob Sigisbert (1670—1747) 256
—, Lambert Sigisbert (1700—59) 244/54/5
Addison (1672—1719) 324
Adelaide, Madame 250
Albani, Kardinal (1692—1779) 267
Alberti (1404—72) 5/36/167/228
Albertolli, Giocondo (1742—1839, 160
Aleotti, gen. Argenta (c. 1546—1636) 57/63/94/147
Alessi Galeazzo (1512—72) 16/21/4/9/30/6/8/54/63/95/125/53/68/78
Alexander VII. (1655—67) 156
Alfieri (1700—67) 42/80/99/101/14/48/56/74
Algardi (1602—54) 50/110/1/71/2
Alghisi († 1573) 38
Amandini (XVII.) 297
Amati, Carlo (1776—1852) 98/133
Amato (1. H. XVII.) 44
—, Paolo (1634— n. 1714) 161
Amitrano (1. H. XVIII.) 147
Ammanati (1511—92) 22/33/5/6/46/56/8/67/93/7/161/78/302
André, Christophe (1645—1712) 311
Anguier, François (1604—69) 187
—, Michel (auch Anguierre) (1612—86) 186/230/42
Anonymi 236/68/311
Ansaldo (1584—1638) 45/81
Antoine, Etienne (1737—1809) 309
—, Jacques Denis (1733—1801) 275/86/95/317
Arcucci, Camillo (2 H. XVII.) 121
Argenta s. Aleotti
Ariguccì, auch Ariguzzi (A.XVII.) 66
Aristoteles 59
Armellini 327
Arnaldi (1716—94) 149
Artois, Graf von — 280
Artusini (M. XVII.) 114
Aubert, Jean († 1741) 245/63/317
Aubry († 1771) 243/8/76
Avanzini († 1658) 51/93
Babel († c. 1770) 258/82
Bacarit (M. XVIII.) 240
Bacciccio s. Gaulli
Baglione (1571—1644) 27/326
Balbi (2. H. XVI.) 38
Baldi, Giov. Battista (1. H. XVIII.) 120
Baldinucci (1624—96) 157/327
Baltard, Louis Pierre (1764—1846) 295
Barabino (1768—1835) 140/51
Baratta, Giov. Maria († 1666) 82/111
Barberis (2. H. XVIII.) 50
Barbet (M. XVII.) 200
Barbioni (1637—88) 71
Barelli, Agostino (1627— c. 80) 82
Barlet (M. XVIII.) 258/74
Baroncelli, Gianfrancesco (2. H. XVII.) 97/9
Barrère (1755—1841) 268
Bartolomeo, Dom. di (E. XVI.) 115
Baschiera, Niccolò da (M. XVIII. 139
Basile (1. H. XVIII.) 116
Bassi (2. H. XVI.) 46/152
Batiffol 312
Baum 328
Beaumont (1757—1811) 274
Béffara (Beffara) (1712—72) 292/310
Beinasco, Dellala di (2. H. XVIII.) 97/141
Bélanger (1744—1818) 196/236/79/80/320
Belicard (Bellicard) (1726—86) 278
Bellori (c. 1615—96) 142/326
Benaglia (1. H. XVIII.) 163
Benoni (1618—84) 82/111/54/6
Benso (1601—68) 45
Bentivoglio († 1639) 57
Beraguey (um 1800) 278
Bérain, Jean (1637—1711) 223/49
Bergonzoni (c. 1628—92) 74
Berlage 228
Bernard (2. H. XVIII.) 180
Bernasconi (um 1600) 75
Bernini, Lorenzo (1598—1680) 48/53/7/66/70/1/3/4/5/81/2/3/90/1/2/3/8/100/3/4/6/7/8/10/4/20/3/6/52/6/7/8/62/3/4/83/205/11/29/33/4/55/67/300/27/43
—, Pietro (1562—1629) 162
Bertano (1516—76) 24
Berthier (1721—1804) 257
Bertotti-Scamozzi (1719—90) 131
Besio (um 1600) 45
Bettoli, Giov. Battista (um 1750) 84
—, Nicola (1780—1854) 151/343
Bezzi, Tomaso († 1729) 132
Bianchi, Pietro (1787—1849) 133
—, (nicht R., sondern) Francesco (1. H. XVIII.) 98/125
Bianco, Bartolomeo (Bianchi) (v. 1590—1657) 92/5/121/5/53/69
Bibbiena, Galli da (Bibiena) Familie 105/49
—, Antonio (1700—74) 85/105
—, Carlo (1728— n. 78) 105/48
—, Carlo Giovanni († 1760) 148
—, Ferdinando (1657—1743) 85/105/48
—, Francesco (1659—1739) 148/52/3
—, Giuseppe (1696—1756) 105/48
Bigio, Nanni s. Annibale Lippi
Binago, Fra Lorenzo (Binaghi, auch Biffi) († 1629) 43
Bizzaccheri (A. XVIII.) 71/3/116/62/7
Blaeu 172
Blanchet, Thomas (1614—89) 221/91
Blondel, François I. (1617—86) 182/211/29/30/1/5/6/67/301/10/27
—, François II. (1683—1748) 240/64
—, Jacques François (1705—74) 183/8/90/3/4/6/202/3/4/6/9/10/2/3/6/9/22/4/5/6/7/8/31/2/3/4/5/6/40/3/4/6/7/8/9/54/5/6/7/8/60/1/2/4/5/6/7/9/72/3/4/5/6/7/9/80/1/2/3/7/8/9/90/1/2/3/4/6/7/9/306/11/3/8/22/3/7
—, Nicolas (M. XVIII.) 317
Boffrand, Germain (1667—1754) 183/213/9/20/41/3/4/8/50/1/2/5/6/64/6/9/302/6/15/6/7/27
Boileau (1636—1711) 182/235/90
Bologna, Giovanni da (1524—1608) 40/161
Bonnafé (E. XVIII.) 285
Bonsignore (1767—1843) 133
Bordeuse (M. XVII.) 321
Borella (2. H. XVII. — A. XVIII.) 72
Boromino, Francesco (1599—1667) 1/3/5/6/7/9/21/31/70/1/3/5/6/7/83/7/8/90/1/8/100/2/4/5/6/7/9/12/4/5/21/5/43/4/59/67/9/82/3/90/229/51/5/66/7/9
Borra (2. H. XVIII.) 101/76
Borromeo, Carlo (1538—84) 46/7
Bosse (1602—76) 200/3
Bouchardon, Edme (1698—1762) 242/308/10
Boucher, François (1703—70) 220/44/53/8
Boulland (1739—1813) 311
Boullet 299
Boullié (Boulée) (1728—99) 287
Bourgois (A. XIX.) 268
Boyceau (A. XVII.) 321/2
Boyer (1. H. XVII.) 195
Bramante (1444—1514) 3/4/8/10 2/21.40/1/57/66/98/104/29/45/69/210/30/1/67/70
Brandi, Giacinto (1623—91) 88
Brébion (1716— n. 1792) 270
Breccioli († 1637) 49
Brianti (1739—87) 139
Brinckmann 159/307/11/27/8
Briseux (1660—1754) 143/230/46/8/55/6/7/60/4/7/9/87/8/9/95/319/27
Brongniart (1739—1813) 275/7/92/3/6
Brouhée (2. H. XVI.) 199
Bruant (Bruand), Jacques I. († 1664) 224
—, Libéral (c. 1637—97) 187/211/4/24/92
Brunellesco (1377—1446) 5/21/30/40/79/155/284
Brunetti (1723—83) 249
Bufelli (Buffelli) Cesare (* 1639) 161
—, Placido (2. H. XVII.) 161
Bugniet (Bugnet) († 1806) 294
Bullant (c. 1512—78) 202
Bullet (1639—1716) 211/22/31/43/301
Buonamici (1. H. XVII.) 46/342
Buontalenti (1536—1608) 28/34/55/64/8/147/78
Buonvisi (M. XVII.) 46
Burati (Buratti) (c. 1702—33) 100/32
Burckhardt VII/5/13/24/59/66/135/46/228/326
Busiri-Vici 157
Busse 119
de Bussy (A. XIX.) 236
Caccia (2. H. XVII.) 51
Caccini (1556—1612) 66/8/155
Cacialli (1770—1828) 136
Cagnola (1762—1833) 160
Cailleteau s. Lassurance I.
Calderari (1730—1803) 133
Calegari, Antonio (1698—1777) 162
Cali, Antonio (1788—1866) 161
Camilliano (Gucci), Francesco († 1586) 161
Cammas, Guillaume (M. XVII.) 264
—, Lambert François (1743—1804) 273
Campolo (1693—1743) 116
Camus (M. XVII.) 301
— de Mezières (1721—89) 295/325/7
Canepina (1. H. XVII.) 53
Cannevari (Canevari) (1681—M. XVIII.) 116/60
Canonica (1762/64?—1844) 151
Canova (1757—1822) 161
Cantagallina, Gianfrancesco († 1656) 45/164
Cantone (Cantoni) (1736—1818) 96/141/75
Capriani, Francesco († 1588?) 41/2/3/153
Caprina (1430—1501) 21
Caqué († 1767) 184
Caracci (Carracci), Annibale (1560—1609) 59/220
—schule 200
Carasale (A. XVIII.) 147
Caratolli (Carattoli), Pietro (1703—60) 103/25
Carboni, Domenico (1727—58) 130
Carcani (E. XVII.) 135
Carducci, Achille (um 1700) 113
Carloni, Künstlerfamilie (XVII.—XVIII.) 45/102
Carmontelle (1717—1806) 325
Carota (1485—1568) 18
Carpentier, François (1758—1808) 299
Carpi, Galasso da (Sellari) (2. H. XVI.) 38/55
Carra, Stefano (um 1700) 99
Cartaud (1675—1758) 187/323
Caselli, Guiseppe (2. H. XVIII.) 141/5
Cassagnes (M. XVIII.) 274
Cassas (1756—1827) 290
Castellamonte, Amedeo di († 1683) 97/172/9
—, Carlo di (c. 1555— c. 1640) 42/9/101/2/56
Castelli, Domenico († 1658) 162
Castello, Domenico († 1658) 66
—, Giov. Battista (c. 1509—79) 16/153
—, Matteo da (c. 1525— n. 1600) 105
Cavagna (Cavagni) († 1613) 51/67/145
Cecchini (um 1700) 125
Cellérier (Cellerier) (1742—1814) 244/76
Cellini (1500—71) 63
Cerati (1720—92) 161
Cesariano (1483—1543) 230
Chalgrin (1739—1811) 188/94/273/8/83/99/302
Chamblin (A. XVIII.) 315
Chamoust (2. H. XVIII.) 289
Charron (2. H. XVIII.) 313
Chastel (1726—93) 257/309
Chéret (2. H. XVII.) 214
Cherpitel (1736—1809) 284
Chevotet (1698—1772) 246/62/318
Christine v. Frankreich 49/102/26
Churriguera (Churriguerra) (1650—1723) 200
Ciaraffoni (1. H. XVIII.) 114
Cicognara 326
Cigoli (1559—1613) 55/68/118
Cino (A. XVII.) 80/4/120
Claude (2. H. XVIII.) 211/83
Clemens X. (1670—76) 323
— XIV. (1769—74) 135/46
Clérisseau (1722—1820) 294
Clerville (M. XVII.) 310
Clodion (1738—1814) 286
Coccapani (1583—1642) 91
Cochin d. Ä. (1688—1754) 215
— d. J. (1715—90) 278/97
Coducci, Moro (1440—1504) 21
Colbert (1619—83) 182/231/3/5/310
Cominelli (um 1700) 92
Compolo s. Campolo
Conforto († 1631) 42/65
Contant d'Ivry (1698—1777) 243/4/9/72/3/4/7/83/92/301/8
Contet 328
Contini († n. 1603) 76
Corbellini († n. 1800) 138
Cornacchini († n. 1740) 103
Corradi (2. H. XVII.) 145
Corrado, Giovanni (Hans Konrad) (M. XVIII.) 105
Correggio (c. 1494—1534) 59/81/103
Corte, Gaspare della (E. XVI.) 45
Cortona, Pietro da (1596—1669) 53/72/87/8/98/101/2/7/13/5/59/220 /33
Cosimo I. (1389—1464) 161
Costaguta (M. XVII.) 50
Cottard (Cottart) (M. XVII.) 193/232/3
Courmeau (1. H. XVII.) 197
Courtonne (1671—1739) 220/45/6/327
Coustou, Guillaume I. (1677—1746) 211
—, Guillaume II. (1716—77) 293
—, Nicolas (1658—1733) 302
—, Brüder 304
Couture (1732—99) 274/94/5
Coypel, Antoine (1661—1722) 213/31
—, Noël (1628—1707) 198/215
Coyzevox (1640—1720) 211
Crescenti (Crescenzi) (1577—1660) 106

Créty (Crétey) († E. XVII.) 291
Cristofali (1717—88) 151
Crivelli (1. H. XVII.) 145
Crucy (1749—1826) 295/9/307
Crudo 327
Cugini (c. 1678—1765) 148/50
Curradi, Raffaello (1. H. XVII.) 68
Cuvilliés d. Ä. (1695—1768) 251/5
Dabric (1. H. XIX.) 295
Daidone (A. XVIII.) 316
Daly 328
Dargenville (1680—1765) 323
Dattaro, Faustino (1540—1619) 55
Daviler, Charles Augustin (1653—1700) 21/210/1/9/23/7/9/95/301/27/8
Dawkins (M. XVIII.) 270
Debrosse, Salomon (1562—1626) 126/85/94/7/8/200/4
Decordemoy (1651—1722) 211/42/8/60/1/6/327
Decotte, Robert (1656—1735) 184/8/211/2/8/20/43/8/50/5/92/304/5/10
—, Jules Robert (1683—1767) 188/292/5
Deferrari, Künstlerfamilie (XVII. u. XVIII.) 102
Defrance (M. XVIII.) 292/310
Dehio 227/43
Delabarre (A. XIX.) 296
Delaborde (A. XIX.) 268
Delafosse (1721—75) 183/215/8/72/8/80/328
Delaguêpière, Philippe († 1773) 197/246/55/61/4/319
Delajoue († 1761) 258
Delamaire (1675—1745) 244/5
Delamonce, Ferdinand (1678—1753) 184/293
Delamotte, Valin (1729—1800) 296
Delatremblaye (um 1700) 292
Delavalfenière, Paul de Royers (M. XVII.) 291
Delorme (c. 1515—70) 200
Depiles (1635—1709) 229/30
Derand (1588?—1644?) 185
Derégemorte (M. XVIII.) 302
Derizet (1697—1768) 342
Desaix (1768—1800) 310
Descartes (1596—1650) 182
Desgots († 1732) 255/315
Desnairs 328
Desjardins, Antoine (1814—82) 198
—, Jacques (1671—n. 1716) 303/4
Desmaisons (1724—1800) 277/95
Destailleur 236/89
Destouches, Philippe (1680—1754) 267
Destré (M. XVII.) 200
Dewailly (1729—98) 242/99
Diderot (1713—84) 182
Diedo (1772—1847) 133
Diodati (2. H. XVIII.) 151
Dixnard (1723—95) 318/24
Domenichino (Zampieri) (1581—1641) 41/50/62/167
Dominici (1684—c. 1750) 326
Donatello (1386—1466) 103
Dorbay, François II. (1624?—97) 190/202/35/301/12
Dosi (1695—1775) 132
Dosio, Giovanantonio (1533—n. 1609) 40/1/62/130
Dotti, Carlo Francesco (1670—1759) 77/88/93/138/9
Doucellet (M. XVII.) 205
Doucet († 1777) 308
Dresdner 227/8/68
Drouin (1. H. XVII.) 189
Drouot (um 1800) 236
Dubarry, Comtesse (1743—93) 319
Dubromel (um 1800) 236
Dubut (1769—1846) 328
Duca, Giacomo del (c. 1520—n. 1601) 31
Ducamp (um 1800) 236
Ducerceau, Androuet, Familie 181/321
—, Jacques I (1510—84) 194/202/10
—, Jacques II († 1614) 202
—, Jean I (v. 1590—n. 1649) 191/2
Duchesne (um 1800) 313/4
Dufart (c. 1752—1820) 280
Dufour (1760—1835) 313
Dulin (c. 1670—1751) 218
Dumont, Gabriel (c. 1720—n. 90) 267/72/86/91/9
Dumorcy (E. XVIII.) 294
Dupérac († 1601) 177
Dupuis (2. H. XVIII.) 289
Durand, Jean Nicolas-Louis (1760—1834) 267/9/90
—, Nicolas (1739—1830) 294/302
Durm VII/165/327
Duvernay (M. XVII.) 292
Duverny (M. XVII.) 322
Egger 81/327
Eggimann 328
Eibasco (1. H. XVIII.) 160
Enrico, Giovanni d' († 1644) 49
Errard, Charles II. (c. 1606—89) 198/214/343
Escher VII/70/175/327
Etienne (2. H. XVIII.) 295
Estève (M. XVIII.) 287/90/327
Eugen III. (1145—53) 138
Evelyn (1620—1706) 210
Faid'herbe (Faydherbe) (1617—97) 200
Falcetti (1580—1629) 67
Falcone († 1657) 96/120
Falconetto (c. 1468—1534) 176
Falconieri (2. H. XVII.) 126
Falda († 1678) 162
Fallani (2. H. XVIII.) 140
Fancelli, Cosimo (1620—88) 88
Fansago (Fanzago) (1591—1678) 48/51/66/73/120/69
Farinato, Paolo (1524— c. 1606) 164
Farnese, Alessandro († 1592) 161
—, Ranuccio († 1622) 161
Fattoretto (A. XVIII.) 88
Félibien des Avaux (1619—95) 300/27
Fels 308
Ferdinand I. von Toskana (1549—1609) 41
— von Aragonien († 1494) 161
Ferrabosco (1. H. XVII.) 157
Ferrarese (2. H. XVIII.) 150
Ferrari (um 1600) 48
—, Francesco (1. H. XVIII.) 86
Ferrerio (c. 1600—54) 91/118
Ferri, Ciro (1634—89) 92/102
Figeac 328
Filarete (Averlino) (c. 1400—89) 145
Foggini (1652—1725) 81/3
Fontaine, Pierre (2. H. XVIII.) 317
—, Pierre-François (1762—1853) 192/96/236/67/72/8/90/9/302/17/8/28
Fontana, Familie 69
—, Carlo (1634—1714) 53/71/86/91/6/114/26/47/58 ✗
—, Cesare († n. 1627) 68/71/113/25
—, Domenico (1543—1607) 16/30/9/56/7/67/8/9/152/63/4/7
—, Francesco (1668—1708) 86/91
—, Giovanni (1540—1614) 98/162
—, Girolamo (um 1700) 115
Forestier, F. (1. H. XVIII.) 305
Fornovo (1521—75) 43
Foschini (1741—1813) 149
Fouquet (1615—80) 196
Fournier 328
Fracao (1. H. XVII.) 76
Franceschini (1648—1729) 83
Francin (1702—73) 257/8/305
Frankl 77/327
Franque (1710—86) 283/92
Franz I. von Frankreich (1494—1547) 181/99/231
— I., Kaiser (1708—65) 301
— III. von Modena 146
Fraschetti 327
Fréart de Chambray, Roland († 1675) 210/1/327
Frézier (1682—1773) 242/70/9/87/8
Friedrich v. Württemberg (1593—1608) 177
Frigimelica (1653—1732) 173
Fuga (1699—1781) 113/5/6/24/7 34/5/6/7/8/45/7/9/73
Gabbiani (1652—1722) 92
Gabriel, Ange-Jacques (1698—1782) 292/7/301/2/5/8/12/3/7/9
—, Jacques I. (1606—62) 312
—, Jacques II. (1637—97) 302
—, Jacques-Jules (1648—1753) 240/3/4/5/89/94/5/302/5
Gabrielli (*1625) 77
Galilei (1691—1737) 132/8
Gallacini (M. XVIII.) 142
Galli s. Bibbiena
Gallo (1672—1750) 44
Galopin (A. XVII.) 187
Gamain (2. H. XVIII.) 320
Gamard († 1654?) 188
Garoes (E. XVII.) 99
Gauthey (2. H. XVIII.) 294/5
Gauthier (1790—1855) 178/327
Gaulli (1639—1709) 81/8
Genga (1476—1551) 5/177
Gentillatre (1. H. XVIII.) 308
Germain (1673—1748) 240/55
Gétard (E. XVII.) 294
Geymüller, von VII/20/181/3/9/99/202/24/41/83/327/8
Gherardi (1664—1702) 81/342
Gherardini (1655—1723) 221
Ghillini (1. H. XVIII.) 80
Ghinelli (1. H. XIX.) 151
Giansimone († 1780) 137
Giardini (1. H. XVIII.) 245
Giesecke 327
Gilles, Joseph (M. XVIII.) 240
Gillot, Claude (1673—1722) 255
Giocondo (c. 1433—1515) 147
Girardon (1628—1715) 190/230/304/12
Gisors, Alexandre (um 1800) 274/308
—, Henri, le jeune (1797—1866) 194/299
Gittard (1625—86) 188
Godde (1781—1870) 273
Goethe 160/290
Gondi (M. XVII.) 322
Gondouin, Florent (M. XVII.) 189
—, Jacques (1737—1818) 296/304
Gothein 177/327/8
Goulet (1745—1820) 328
Goujon, Jean (c. 1515—64/5) 199
Goust (A. XVIII.) 302
Grande, Antonio del (um 1700) 98/101
Grandhomme (A. XVIII.) 246
Graslin (E. XVIII.) 307
Grassi, Giovanni (2. H. XVII. 105
—, Orazio († 1654) 50/1
Greca, Vincenzo della (1. H. XVII.) 64
Gregor XIII. (1572—85) 57/326
Gregorini (1. H. XVIII.) 74/6/113/60
Grigo († v. 1656) 145
Grimaldi (um 1600) 40/8
—, Gianfrancesco (1606—80) 171
Grisebach 327/8
Guarini, Guarino (1624—83) 42/51/70/7/8/9/80/1/3/4/5/7/8/93 7/9/105/6/9/15/21/6/34/59/82/213/4/29/51/66/7/342
Guérin, Gilles (1606—78) 212
Guerra (1544—1612) 49
Guidi (1625—1701) 82
Guidolini (E. XVII.) 109/24
Guillaume (M. XVII.) 291
Guillaumot (1730—1807) 268/9/87/8/9/90/4/327/8
Gurlitt VII/VIII/39/47/74/9/212/41/8/304/17/26/8
Haffner, Giov. Enrico (1640—1702) 83
Hammitsch 327
Happe (um 1800) 277
Hardouin-Mansart, Jules (1646—1708) 198/200/6/12/3/4/5/8/22/4/6/7/30/41/2/67/75/92/4/5/302/3/4/6/10/2/3/4/5/22
— de Jouy (1700— n. 52) 259
— de Sagonne (1703—76) 214
Harpin (M. XVIII.) 254
Haupt 327
Hausmann 243
Haussmann (1809—91) 183
Havard 328
Heinrich II., Herzog 187/200
— IV. (1553—1610) 199
Henry (1754—1820) 287
Héré de Corny (1705—69) 240/97/305/6/10/6/20
Hermosilla († 1776) 73
Hesius (M. XVII.) 200
Hildebrandt 310
Hirth 257
Hittorf (1792—1867) 327
Hoffbauer 328
Hogarth (1697—1764) 290
Houasse (1645—1707) 221/2
Huet, Christophe († 1759) 253
—, J. C. (um 1800) 269
—, Bischof 324
Hupeau († 1763) 301
Huvé, Jean-Jacques (1742—1808) 311
—, Jean-Jacques-Marie (1783—1852) 274
Jadot (1710—61) 301
Japelli (1783—1852) 147
Jenesson (1. H. XVIII.) 241
Jessen 236
Ignazius von Loyola (1491—1556) 88
Innocenz X. (1644—55) 19/86
Jombert (1712—84) 269/76/327
Jouvenet, Jean (1644—1717) 215
Julius III. (1550—55) 36
Juvara (1685—1735) 5/49/73/80/4/97/9/101/13/6/7/23/30/7/49/73/4/316
Kant (1724—1804) 235/66
Karl III. von Bourbon († 1759) 161/74
— V. (1500—56) 161
— von Gonzaga 310
Katharina von Medici (1519—89) 202
Kersaint, Armand-Guy (um 1800) 296/9
Klopfer 327/8
Koldewey 227
Konrad, Hans s. Corrado
Krafft (um 1800) 275/7/87/91/9/328
Laclos (1741—1803) 249
Laclotte (2. H. XVIII.) 285/95/320
Lafond (um 1800) 320
Lafontaine (1621—95) 250/3
Lambert 263/7/8
—, Pierre (1646—1709) 190
Lamour (1698—1771) 306
Lance (1813—74) 224/42/5/328
Lancret (1690—1743) 253/8
Landini († 1594) 161
Landon (1760—1826) 277/99
Lanfranchi (M. XVII.) 121
Lantana (um 1600) 38/9
Laspeyres 327
Lassurance I (Cailleteau) († 1724) 218/43/5/61/3
Lateulière (E. XVII.) 210
Latrigue (1741—1831) 274
Laugier (1713—69) 128/43/209/35/40/55/67/70/4/5/8/9/82/6/7/8/9/327
Laurati (M. XVI.) 161
Law (1671—1729) 242
Lebas, Louis (1782—1856) 274
Lebon (E. XVIII.) 311
Lebrun, Charles (1619—90) 196/201/18/20/1/2/3/4/34/50/3/5/60/312/22
—, Louis (1770—1840) 289/302
Lecadet (M. XVIII.) 258
Lecamus s. Camus de Mezières
Lecarpentier, Antoine (1709—73) 305/10
Leclerc (1637—1714) 235
Ledoux (1736—1806) 275/6/7/301
Leduc, Gabriel († 1704) 186/7
Lefuel (1810—80) 236
Legendre (M. XVIII.) 306
Legrand (1743—1808) 269/76/7/90/9/328
Legros (1629—1714) 301
Lehongre (1628—90) 322

✗ Lindenschmit, Bethel, Wien 1930

Lemain (1. H. XIX.) 305
Lemercier (c. 1585—1654) 184/6/8/9/92/4/231/2/310
Lemonnier 206/27/328
Lemot (1773—1827) 304
Lemoyne (Lemoine) François (1688—1737) 250
—, Jean Baptiste d. J. (1704—78) 244/54/5
Lemuet (c. 1591— c. 1669) 186/7/92/210/33
Le Nail 328
Lenoir (1726—1810) 286
Lenôtre, André (1613—1700) 179/96/308/14/21/2/3
Leopold I. († 1729) 306/11/6
Lepautre, Antonie (1621—91) 193/7/203
—, Jean (1618—82) 200/1/23/55/312/22
—, Pierre (1660—1744) 212
Lepère (1761—1844) 304
Lepy d. Ä. (2. H. XVIII) 306
Lequeux (* 1756) 295
Lerouge (2. H. XVIII.) 293
Leroux, Jean-Baptiste (1671—1740) 243/8/76
Leroy, Julien-David (1728—1803) 268/70/93
—, Philbert (1. H. XVII.) 312
Lescot (1515—78) 231
Lesczinski, Stanislaus (1677—1766) 306/10
Letarouilly (1795—1855) 12/39/49/56/98/157/327
Levau, Louis (1612—70) 188/90/1/2/5/6/7/202/5/6/9/12/4/5/22/31/3/4/5/66/310/2/3/8
Levirloys, Roland (Devirloys) (1716—72) 328
Lhote († 1808) 277/85/6
L'Huillier (2. H. XVIII.) 258
Lievain (A. XVIII.) 213
Ligorio, Pirro (1493?—1583) 169/76
Lionardo da Vinci (1452—1519) 44/181/229
Lippi, Annibale, auch Nanni Bigio († 1581) 12/123/67
L. M. Anonymus 268
Lombardo (1559—1620) 65
Lomellini, Künstlerfamilie (XVII.) 45
Longhena (c. 1604—82) 75/6/82/92/3/106/12/22/56
Lorrain, Claude (1600—82) 314
Louis (2. H. XVIII.) 258/74
—, Victor (1735—1807? 1811?) 192/277/86/94/7/8/309/17
Louise de Bourbon 245
Lübke VII
Ludwig XIII. (1601—43) 199/201/11/312
— XIV. (1638—1715) 196/211/22/33/46/55/67/92/303/4/12/4/22/8
— XV. (1710—74) 250/2/70/9/92/5/305/6/13
— XVI. (1754—92) 272/307/8
Lunghi, Martino d. Ä. († 1600) 27/9/56/64/5/114/67
—, Martino d. J. (1605—1657) 82/108/10/1
—, Onorio (1569—1619) 53
Lurago, Antonio (M. XVII.) 93
—, Rocco († 1590) 16/8/24/95/153
Lussault d. Ä. (um 1800) 267/83/4/7/8/90
Maccaruzzi (2. H. XVIII.) 140
Maclaurin (M. XVIII.) 188/282
Maderno (1556—1629) 43/9/50/1/2/3/6/7/64/5/6/90/1/8/103/6/7/20/5/38/9/54/7/61/3
Maffei (1675—1755) 148/74
Magenta (A. XVII.) 47/86
Maggi (M. XVI.) 164
—, Paolo (A. XVII.) 49
Magnani (1571—1653) 42/57/69
Magni-Crudo 327
Magnier (1618—1700) 198
Maignan (E. XVI.) 184
Maintenon, Mme de (1635—1719) 291/2/314
Major (1720—99) 270
Mangin (1721—1807) 320
Mangone († 1629) 42/54
Mansart, François (fälschlich Mansard) (1598—1666) 184/6/7/9/92/5/6/200/1/4/5/6/8/14/6/32/3/50/66/7/9/312/8
—, Hardouin s. Hardouin
Mantegna (1431—1506) 81
Marchetti (M. XVIII.) 150
Marchionne (1704—80) 132/52/75
Marchis, Tommaso de (1. H. XVIII.) 119
Maréchal (M. XVIII.) 309
Marie Antoinette (1755—93) 249/73/9/80/313/9/25
Mariette, Jean (1654—1742) 196/243/67/312/5/20/3 (—, Pierre Jean 1694—1774)
Marigny, Marquis de 270
Marot, Daniel (1661—1718) 223/49/51
—, Jean (c. 1619—79) 185/8/9/94/5/202/6/32/3/43/9/64/7/74/301
Marsy, Gebrüder (XVII.) 221/2/312
—, Gaspar I. († 1674) 301
—, Balthasar (1628—74) 322
Martelange (1569/71—1641) 184/5/205
Martinelli (1650—1718) 71
Martinez (1. H. XVIII.) 99
Marucelli (1586—1646) 118/9
Mascherino (c. 1530— c. 1610) 27/57/90
Masneuf 304
Massari († c. 1753) 74/87/130
Massol (M. XVIII.) 243
Matteo, Giovanni (2. H. XVI.) 6
Mauclerc (M. XVI.) 200
Maupin (M. XVII.) 198
Mazarin (1602—61) 190/328
Mazin (A. XVIII.) 249
Meda (2. H. XVI.) 54
Mediceer 41/163/200
Meissonier (c. 1695—1750) 183/246/51/2/5/8/9/69/79
Melani, Francesco (c. 1680—1742) und Guiseppe (c. 1680—1747) 88
Menicucci (E. XVII.) 53
Ménу (2. H. XVIII.) 306
Métezeau, Clément II. (1581—1652) 184
Miazzi (* 1699) 131/40
Michel (E. XVII.) 211
Michelangelo Buonarotti (1475—1564) 3/4/5/6/10/3/6/8/9/20/1/2/3/4/5/6/7/8/30/1/3/4/5/6/7/8/9/40/3/6/52/3/8/9/60/1/2/5/7/78/81/106/7/16/38/52/4/5/61/72/202/5/10/25/9/35/67/84
Michetti (1. H. XVIII.) 119
Mignard, Pierre, Le Romain (1612/10?—95) 186/96/218/21
Milizia (1725—98) 3/50/3/68/84/105/31/2/9/40/2/3/7/50/66/74/326
Mimerel (M. XVII.) 205
Mique, Richard (1728—94) 325
Mittié (um 1800) 311
Mocchi (1580—1646) 161
Moisy 310
Molière (1622—73) 196/200/97/8
Mollet, Armand Claude († 1720) 243
—, Claude (* c. 1563) 321
Monanni (1. H. XVII.) 118
Monnoye 262
Montaigne (1533—92) 177/321/4
Montanto (M. XVI.) 161
Montespan, Mme de (1641—1707) 312
Montesquieu (1689—1755) 290/324
Monti, Giangiacomo (1621—92) 83/7/153/70
Montorsoli (1507—63) 161/78
Montpensier, Mlle de (1627—93) 314
Moratti (um 1700) 162
Moreau, Jean-Charles (c. 1736—1804) 278/99
— Desproux († 1793) 192/259/83/95/9
Morelli (1730/32—1812) 131/5/9/41/8/9/50
Moretti (2. H. XVIII.) 150/297
Moriga (1743—95) 139
Moroni (1. H. XVI.) 47
Moschino (um 1600) 64
Motta (2. H. XVII.) 147
Murena (1713—64) 132/43
Muthesius 268
Muttoni da Lugano (1. H. XVIII.) 121/53
Naccherino (M. XVI.) 161
Napoleon I. (1769—1821) 161/216/36/74/8/80/304/11/7/8
— III. (1808—73) 317
Napoli, Tomaso di (A. XVIII.) 170/316
Natoire (1700—77) 244/54
Nayliès (1. H. XIX.) 305
Negro († 1628) 40
Neufforge (* 1714) 278/80/3/328
Neumann (1687—1753) 248/317
Nibby 327
Nicole (Nicolle) (1701—84) 241/94
Nigetti (Nighetti) († 1649) 41/63
Nobile (1774—1854) 133
Noble (1. H. XVII.) 204
Noinville (um 1700) 294/304
Nola, Giovanni da (Merliano) (1488/78—1558) 161
Nolhac 328
Nolli, Antonio (M. XVIII.) 343
—, Giambattista (M. XVIII.) 165/327
Nuvolo (um 1600) 38/65
Oger (1. H. XVIII.) 299
Olivieri (1551—99) 50
Oppenordt (1672—1742) 183/8/250/5/69
Ostendorf VIII/70/228/68/320
Pacchioni (um 1600) 38
Paciotto (M. XVI.) 12
Paganelli, Domenico (E. XVI.) 58
Pagliani (um 1600) 67
Painchaux (1. H. XIX.) 241
Palladio, Andrea (1518—80) 4/5/6/10/3/4/5/8/20/1/2/5/30/4/6/7/40/1/2/6/7/55/65/7/8/78/87/98/110/21/7/31/8/9/47/9/73/82/3/6/91/4/202/19/28/30/3/66/7/75/83/5/97/315/27
—, Scillo (* 1548) 147
Pampaloni (1791—1847) 136
Pamphili, Cammillo 172
Panseron (c. 1736— n. 87) 324/7
Paoletti (M. XVIII.) 51/139
Paparelli (M. XVI.) 27
Parigi, Alfonso II. († 1656) 46
Parodi, Filippo (1630?—1708?) 16
Pascal (1623—62) 234
Pascoli (1. H. XVIII.) 326
Passeri (c. 1610—79) 326
Pastori (2. H. XVII.) 156
Patte (1723—1812) 232/3/5/71/82/3/97/305/6/27
Paul V. (1605—21) 39/49
Pedro von Toledo 343
Peitret (Peytret) (2. H. XVII.) 295
Percier (1764—1838) 192/6/236/67/72/8/80/90/9/302/17/8/28
Perego (1776—1817) 142
Perelle (2. H. XVII.) 301/23
Perrault, Charles (1626—1703) 231/2/3/5/312/28
—, Claude (1613—88) 183/95/6/211/25/6/9/30/1/2/3/4/5/6/7/66/7/74/87/8/9/96/301/12/27
Perronet (1708—91) 302/8
Peruzzi, Sallustio (M. XVI.) 11/2/6/7/21/3
Pessina (1. H. XVII.) 145
Petitot (1727—1801) 136/61
Petondi (M. XVIII.) 100
Peyre, Antoine-François d. J. (1739—1823) 275/318
—, Marie-Joseph (1730—85) 245/69/72/4/99
Pfnor 328
Philipp II. (1527—98) 161
Piacentini (um 1700) 97
Piccherali (1. H. XVIII.) 111
Picchiatti (Picchetti) Francesco, († 1690) 160/4
Piermarini (1734—1808) 136/41/9/61
Pietre (M. XVIII.) 249
Pigalle, Baptiste (1714—85) 261
Pini (1. H. XVIII.) 97
Pinter, Giacomo (um 1800) 140
Piola, Künstlerfamilie (XVII.—XVIII.) 102
Piranesi (1720—78) 130/1/6
Pius IV. (1559—65) 176
— V. (1566—72) 27
— VI. (1775—98/99) 135/46
— VII. (1800—23) 146
Plantieri (A. XVIII.) 99/124/5
Platon 288
Pluyette (2. H. XVIII.) 310
Poccianti (1774—1858) 135
Polaczek 243
Polifilio (XV.) 182/343
Pollack 70
— (E. XVIII.) 176
Pommereul (M. XVIII.) 317
Pompadour, Marquise de (1721—64) 245/92/308
Pompei (1705—72) 131
Poncet de la Grave 306
Ponzello (M. XVI.) 153/68
Ponzio, Flaminio (c. 1570—1615) 39/56/7/9/137/8/67
Porta, Giacomo della (1541/39?—1604) 6/18/27/8/9/30/3/45/9/64/7/161/2/7
Poulier (M. XVIII.) 257
Poyet (1742—1824) 294/310
Pozzo, Andrea (1642—1709) 5/50/88/105/17/38/9/42/6/259/316
Prédot (2. H. XVII.) 303
Pregliasco (E. XVIII.) 180
Preti (1701—74) 131/73
Primaticcio (1504—70) 181/201/2
Provaglia († 1672) 93/152
Provedo (E. XVI.) 39
Puchstein 227
Puget (1620—94) 225
Putiatin 175
Puvis de Chavannes (1824—98) 272
Quadrio, Carlo (M. XVII.) 86
Quarenghi (1744—1817) 150
Quatremère de Quincy (1755—1849) 278/80/310/28
Questel (1807—88) 250
Rabelais (c. 1495—1553) 269
Raffaello (1483—1520) 4/16/7/21/3/4/33/4/59/66/8/109/77/82/99/200/20/44/78
Raggi (1624—86) 88
Rainaldi, Carlo (1611—91) 48/50/3/6/64/71/3/86/110/52/4
—, Francesco (M. XVII.) 157
—, Giambattista (A. XVII.) 162
—, Girolamo (1570—1655) 9/19/43/9/72/92/3/106/8/14/43/61
Rambouillet, Mme de (1588—1665) 192
Ransonette (1745—1810) 275/7/87/91/9/328
Raschdorf, J. G. 327
—, O. 327
Rastrelli (1700—71) 110/44/75/6
Raymond (1742—1811) 302
Récamier, Mme (1777—1849) 277
Redtenbacher VII
Reinhardt 227
Regnaudin (1622—1706) 312
Rembrandt (1606—61) 103
Restout, Jean d. J. (1692—1768) 244
Rewett (1721—1804) 270
Riballier (1. H. XVIII.) 240
Ribonnier (M. XVI.) 202
Ricca (2. H. XVIII.) 134
Ricchini, Domenico († 1651) 44
—, Francesco Maria († 1652) 42/4/54/7/62/3/8/9/123/4/45
Ricci, Amico 124/326
—, Corrado 327
Richard, Antoine (2 H. XVIII.) 325
Richelieu (1585—1642) 189/90/296/310/2/28
Richier (A. XVII.) 189
Riegl VII/70/109/326/7
Rigaud, Jean (1700—54) 260
Righini, Pietro (1680—1745) 151

Rinaldi, Antonio (c. 1709—c. 1780) 123
Robbia, Künstlerfamilie (XV.) 63
Robelin (1. H. XVIII.) 305
Robert, Hubert (1733—1808) 270/325
— le Lorrain (1666—1743) 257
Robespierre (1758—94) 268
Rocca, Antonio (1. H. XVIII.) 75/80
Rodriguez (2. H. XVIII.) 73
Romanelli (c. 1610/17—1662) 221
Romano, Giulio (c. 1498—1546) 21/4/59/81/199/202
Rondelet (1743—1829) 267/70/2/5/328
Rosati (Rosatti) († 1620) 42/50/63
Rosenberg 342
Rosselino, Bernardo (1409—64) 10
Rossi, Giovanni Antonio de (1616—95) 42/86/91/2/100/6/7/10/9/24/6
—, Carlo (1785—1849) 236
—, Domenico († 1742) 88/105
—, Mattia de (1636—95) 119
Rosso Rossi (1494—1541) 181/99/221
Rousseau (1712—78) 275/93/9/321/5
Rubens (1577—1640) 200
Rubertini, Battista (1. H. XVII.) 76
Rubo le fils (2. H. XVIII.) 297
Ruggieri, Antonio Maria (1. H. XVIII.) 46/123/4
—, Ferdinando (1. H. XVIII.) 125/6
—, Giuseppe (M. XVIII.) 127
Rughesi, Fausto (A. XVII.) 64
Ruskin (1819—1900) 32
Rusnati (um 1700) 110
Sabatini (um 1700) 221
Saint-Aubin, Gabriel de (1724—80) 270
Saint Hilarion (E. XVII.) 182/209/36/7/64/89
Saint Sauveur 328
Saint-Simon (1675—1755) 312/3/8/23
Salvi (1699—1751) 98/138/63
Sambin (M. XVI.) 199
Sanctis (Santis), Francesco de (1. H. XVIII.) 49/113/60
Sanfelice (1675—1750) 97
Sangallo, Antonio da (1482—1546) 3/4/5/10/1/2/3/7/8/20/1/2/3/7/33/67/71/112/55/210
Sangallo, Giuliano da (1443/45?—1517) 36
Sanmicheli (1484—1559) 8/13/5/21/63/122
Sansovino (1460/50—1529) 11/3/21
Sardi (1630—99) 82/6/92/105/10/1/2/56
Sasso (M. XVII.) 114
Sauli (2. H. XVI.) 38
Savot (1. H. XVII.) 210/36
Scalfarotto (c. 1690— c. 1764) 132
Scamozzi (1562—1616) 55/9/68/9/121/43/7/55/64/82/229
Schiatti (2. H. XVI.) 48/94
Schiavi († 1697) 120
Schinkel (1781—1841) 142/327
Schlaun (1694—1773) 342
Schmarsow VII/109/227/326/8
Schmohl 328
Schubert VII/325
Scorticone (um 1600) 45
Sellari s. Carpi
Selva (1753—1819) 149/61
Seregno (1509—94) 61
Serlio (c. 1753—1819) 34/181/230
Serpotta (um 1700) 110
Servandoni (1695/96—1766) 188/242/59/62/82/97
Silvani, Gherardo (c. 1579—1675) 46/56/63/7/8/71
—, Pier Francesco (1620—85) 92
Simonetti (1724—81) 135/46
Simonnet († 1742) 243
Sixtus V. (1585—90) 27/39/154/6/63/5
Slodtz, René (1705—64) 240
Soli (1745—1822) 93/156
Söntgen (2. H. XVII.) 306
Soprani (1612—72) 326
Soria (1581—1651) 42/3/8/9/64/6/86
Soufflot, François (le Romain) († 1802) 270
—, Jacques-Germain (1709—80) 184/235/40/70/1/83/4/7/93/5/6/7/8/9/301/10/7
Souffron (Suffroni), Pierre (um 1600) 202/343
Specchi († n. 1750) 119/60
Sperandino (2. H. XV.) 21
Spinga (E. XVII.) 211
Spinoza (1632—77) 265
Stabili (A. XVII.) 189
Stagi (2. H. XVIII.) 88
Stahl 263
Stassoff (1769—1848) 144
Stegmann 327
Sterni, Giovanni (E. XVIII.) 133
—, Raffaello (c. 1770—1821) 146
Stieglitz (1750—1836) 286
Strack 327
Stuart (1713—88) 270
Sully (1560—1641) 310
Tadolini (1723—1805) 93
Tagliafico (1729—1811) 95/134/5
Tannevot (Tanneveau) (v. 1710—62) 261
Tassi 326
Tassin (A. XVII.) 310
—, Nicolas (1. H. XVII.) 204
Tasso (M. XVI.) 18
Temanza (1705—89) 128/31/2/326
Teodoli (1677—1766) 132/47
Termignon (M. XVII.) 44/112/56
Thieme-Becker VII
Thiene, Marcantonio (A. XVII.) 55
Thomson (1754—1813) 295
Tibaldi (1527—92/94) 42/6/7/54/82/6
Tiepolo, Giovanni Battista (1696—1770) 88/102/3
Tietze 62
Tirali (c. 1660—1737) 75/131/40
Tomba (E. XVIII.) 142
Torelli (1608—78) 147
Torregiani († 1764) 94/135/9
Toussaint (1781— n. 1824) 290
Trémolières (1703—39) 244
Trezzini, Pietro (1710—65) 117/54
Triachini (M. XVI.) 34
Triggs 327
Tubertini (E. XVIII.) 74
Turmel (M. XVII.) 185
Urban VIII. (1623—44) 90/326
Vacquier 328
Valadier (1762—1839) 49/160/1
Valeriani, Brüder (Guiseppe † 1761) 174
Valperga (M. XVII.) 50
Valvassori (1. H. XVIII.) 98/107
Vandières, Mr de 308
Vanloo, Charles André (1705—65) 244/53
Vannone (um 1600) 141/53/69
Vanobstal (1595—1668) 201/21
Vanvitelli, Luigi (1700—73) 67/98/101/23/30/2/4/8/41/5/8/52/6/7/66/74
Vasanzio (Hans von Xanten) († 1622) 167
Vasari (1511—74) 5/11/8/21/36/45/59/147/53
— il Giovane (E. XVI.) 164
Vasi 327
Vassé, Antoine (1683—1736) 250
Vauban (1633—1707) 310
Veneroni (1. H. XVIII.) 110
Venturi 327
Venturoli (1749—1820/25) 133
Verberckt (1704—71) 250/3/305
Verniquet (1727—1804) 311
Viel de Saint-Maux (1745—1819) 267/9/83/7/8/9/91/327
Vigarani (1586—1663) 76/110/297
Vignola (1507—73) 6/7/8/9/11/2/3/7/8/20/1/7/8/9/30/1/2/6/40/3/6/7/8/50/1/7/8/61/3/4/5/78/90/155/82/3/204/10/29/67/8/327
Vignon (1762—1846) 268/74/301
Villedo, Michel (M. XVII.) 192
Villot († 1844) 299
Viscentini 142
Vitozzi († 1615) 42/4/153/6
Vitruv 78/158/200/28/9/30/66/8/73
Vittoria (1525—1608) 69/144
Vivenel (um 1800) 295
Viviani (um 1700) 102
Volard (M. XVI.) 199
Vollant (Voland) (um 1700) 301
Voltaire (1694—1778) 182/235/88/311
Voß 70
Vouet (1590—1649) 182/200/1/23/78
Wackernagel VII/183/99
Ward 328
Watteau (1684—1721) 103/220/30/55/8
Weinbrenner (1766—1826) 142
Whately, Thomas (2. H. XVIII.) 324
Willich 27/272/327
Winckelmann (1717—68) 128/46/268/90
Witzel 227
Wölfflin VII/28/70/109/78/217/326/7
Wood (M. XVIII.) 128/270
Wren (1632—1723) 284
Zagurio (um 1800) 133
Zampieri s. Domenichino
Zanoja (1752—1817) 152
Zanth (1796—1857) 327
Zuccheri, Künstlerfamilie (XVI.) 59

XIX. Nachträge.

S. 18 Zeile 7 v. o. In dem Brief an Vasari vom 28. 9. 1555 meint Michelangelo »mir geht wie im Traum so etwas von einer gewissen Treppe durch den Sinn, aber ich glaube nicht, daß sie gerade das ist, was ich damals ersann, denn sie kommt mir lächerlich vor«. Er entwickelt die Vorstellung der Treppe gleich einer Anzahl kleiner werdender ovaler Schachteln übereinander mit seitlichen Flügeln, die oberste Schachtel gleich der Türbreite, das Ganze frei vor dem Sockel des Vestibüls sich in dessen Raum ergießend. In einem weiteren Schreiben an Vasari vom 14. 1. 1559 wünscht er die Treppe aus Nußbaumholz — sie ist dann in Macingo aufgeführt —, um in Übereinstimmung mit den Bänken, der Decke und der Tür der Bibliothek zu kommen. — Hier wird also die Verklammerung beider Räume durch Überführung des Materials des einen in den andren verdeutlicht. Dieses Durchreifen der Raumvorstellungen des greisen Michelangelo ist von größter Bedeutung.

S. 26 Zeile 3 v. u. Auch der Entwurf A. da Sangallos für S. Giovanni dei Fiorentini mag neben dem Chorsystem an S. Pietro von Bedeutung gewesen sein.

S. 65. Erster Entwurf G. L. Berninis für die Glockentürme 1626. Endgültiges Modell und Auftrag 1637. 1641 ist der linke Turm vollendet, 1646 muß er wieder abgetragen werden.

S. 77 Zeile 5 v. o. Passeri ist der Kritiker, der Boromino angesichts S. Carlos das unbeschränkteste Lob spendet. Er meint (S. 385): «E per verità diede saggio di un ingegno mirabile, e di un esatta finezza d'intendimento; mentre nella scarsezza (Enge) di un luogo così angusto seppe distribuire un abitazione con tanta comodità, ed una chiesa con tanta vaghezza (Anmut), leggiadria (Liebreiz), e distribuzione di altari, di ripieghi, e curiosità così ben ornata, ricca, luminosa, che non vi è ingegno disappassionato, il quale non la chiami un miracolo dell'arte.» — Milizia (Memorie) meint dagegen als Klassizist: «Il delirio maggiore del Borromini è la chiesa di San Carlino.« Die zahlreichen Fassadenelemente «sono chose che fanno pietà.» Bemerkenswert auch als Selbstkritik Milizias, daß er nur mehr die Fassade sieht, — so hat es dann das ganze 19. Jahrh. gemacht.

S. 77 Zeile 6 v. o. Im Besitz von Marc Rosenberg-Karlsruhe sahen wir kürzlich eine Aufnahme des Grundrisses S. Ivos von J. K. v. Schlaun 1721 oder 1722, die deutlich durch ihre eingezeichneten Hilfslinien zeigt, daß dieser westfälische Baumeister die Raumvorstellung ebenso wie wir aus der Durchdringung zweier Dreiecke entwickelt hat. Wir waren erfreut, für unsere Auffassung eine solche Stütze zu finden.

S. 80 Zeile 8 v. o. Eine ganz ähnliche Kuppellösung bietet der Crucero der Seo in Saragossa. Der Beweis arabischer Einflüsse auf Guarini verdichtet sich damit, nur sind jene Vorbilder von einer anderen Vorstellungskraft umgedeutet.

S. 96 Zeile 2 v. o. Dem 17. Jahrh. ist die Treppe wertvollstes Raumbindungsmittel. Wogegen im 15. Jahrh. Alberti meinte: scalas esse aedificiarum perturbatrices.

S. 161 Zeile 19 v. u. Der Brunnen in Palermo war bestimmt für die Florentiner Villa Don Pedros von Toledo, Palermo erwarb ihn 1573. Für das auch hier erstrebte Ziel nach plastischen Körperdurchdringungen kann man auch das verschollene Brunnenmodell Cellinis anführen, das er für Fontainebleau im Auftrag Franz I. fertigte. Er schreibt darüber in seiner Selbstbiographie: «Ich hatte einen Brunnen in vollkommenem Viereck dargestellt; umher waren die schönsten Treppen, die einander durchschnitten, eine Art, wie man sie niemals in Frankreich und selten in Italien gesehen hatte.»

S. 164 Zeile 10 v. o. Der Einfall Berninis ist nicht originell, er fand ihn in der Hypnerotomachia des Polifilio 1499. Daher mag ihn denn auch der französische Architekt entlehnt haben für die Dekorationen zum Einzug Heinrichs II. in Paris 1549. Siehe L'ordre qui a été tenu à la nouvelle et joyeuse Entrée, Paris 1550 (abgeb. Gaz. des Beaux Arts 1913).

S. 194 Zeile 5 v. u. Jacques I Ducerceau statt Ducerceau.

S. 199 Zeile 24 v. o. Das Holzportal entstand 1551.

S. 302 Zeile 7 v. o. Ein Dekret Napoléons vom 26. Febr. 1806 besagt: »Triumphbogen zu errichten würde ein völlig zweckloses Unternehmen sein, wenn es nicht ein Mittel wäre, die Architektur als solche zu fördern. Ich will mit diesen Denkmälern auf zehn Jahre hinaus den Bildhauern Frankreichs Nahrung geben.« Jedenfalls verbat Napoléon sich damals noch jede persönliche Triumphdarstellung: auf dem Arc du Carrousel wurden die aus Venedig geraubten Rosse mit einem Wagen aufgestellt, in dem das Standbild Napoléons stehen sollte — dies unterblieb auf seinen Befehl.

XX. Inhaltsangabe.

Seite

ITALIEN.

I. Grundlagen 1
Kirchenräume 3 Raumbildung des Palastbaus 10 Detail 19 Plastik des Kirchenbaus 26 Gesamtkörper 31 Plastik des Palastbaus 32 Gesamtkörper 35 Villenbau 36

II. Kirchen- und Palastbauten des Frühbarocks 38
Kirchenräume 38 Raumbildung des Palastbaus 54 Detail 63 Plastik des Kirchenbaus 63 Gesamtkörper 66 Plastik des Palastbaus 67 Gesamtkörper 69

III. Kirchen- und Palastbauten des Hochbarocks 69
Kirchenräume 70 Raumbildung des Palastbaus 90 Detail 105 Plastik des Kirchenbaus 110 Gesamtkörper 116 Plastik des Palastbaus 118 Gesamtkörper 127

IV. Kirchen- und Palastbauten der Spätzeit 128
Kirchenräume 129 Raumbildung des Palastbaus 133 Detail 136 Plastik des Kirchenbaus 138 Gesamtkörper 140 Plastik des Palastbaus 140 Gesamtkörper 142 Theorie 142

V. Klöster, Krankenhäuser, Öffentliche Bauten 143
Klöster 143 Krankenhäuser, Armenhäuser, Leihhäuser 145 Museen, Kaffeehäuser 146 Märkte, Kirchhöfe, Theater 147 Arenen 151

VI. Stadtbaukunst 152

VII. Villen, Schlösser und Gärten . . 166

FRANKREICH.

VIII. Grundlagen — Einflüsse des italienischen Barocks 181
Öffentliche Bauten 197 Detail 198 Plastik des Kirchenbaues 204 Plastik des Hôtelbaues 207 Gesamtkörper 209 Theorie 210

Seite

IX. Kirchen- und Hôtelbauten der Klassik 210
Kirchenräume 211 Raumbildung des Hôtelbaus 218 Detail 220 Plastik des Kirchenbaus 225 Plastik des Hôtelbaus 227 Theorie 227 Gesamtkörper 237.

X. Kirchen- und Hôtelbauten des Rokoko 239
Kirchenräume 239 Raumbildung des Hôtelbaus 242 Detail 249 Plastik des Kirchenbaus 258 Plastik des Hôtelbaus 260 Gesamtkörper 264 Theorie 266.

XI. Kirchen- und Hôtelbauten des Klassizismus 266
Kirchenräume 270 Raumbildung des Hôtelbaus 275 Detail 278 Plastik des Kirchenbaus 282 Plastik des Hôtelbaus 284 Gesamtkörper 286 Theorie 287

XII. Klöster, Konvikte, Krankenhäuser, Öffentliche Bauten 291
Klöster 291 Konvikte 292 Krankenhäuser 293 Gefängnisse, Regierungsgebäude 294 Rathäuser, Justizpaläste, Münzen, Handelsbauten 295 Unterrichtsbauten, Theater 296 Festdekorationen 299

XIII. Stadtbaukunst 300

XIV. Schlösser, Landhäuser und Gärten 312

XV. Quellenangabe 326

XVI. Begriff- und Sachverzeichnis . . 329

XVII. Verzeichnis der Kunstdenkmale . 334

XVIII. Namenverzeichnis 339

XIX. Nachträge 342

XX. Inhaltsangabe 343

DIE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN HEIDELBERG
FÖRDERTE DURCH EINE ZUWENDUNG DIE HERAUSGABE DER ARBEIT

Von
demselben Verfasser
erschienen:

*

PLATZ UND MONUMENT
1908 (3. neubearbeitete Auflage 1922)

*

DEUTSCHE STADTBAUKUNST
IN DER VERGANGENHEIT
1911 (2. Auflage 1921)

*

STADTBAUKUNST
GESCHICHTLICHE QUERSCHNITTE
UND NEUZEITLICHE ZIELE
1920 (2. Auflage 1922)

*

BAROCKSKULPTUR
1917—1920 (2. Auflage 1921)

*

PLASTIK UND RAUM
1922

In Vorbereitung:

BAROCK-BOZZETTI
(Band I erscheint 1922)

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00641 2189